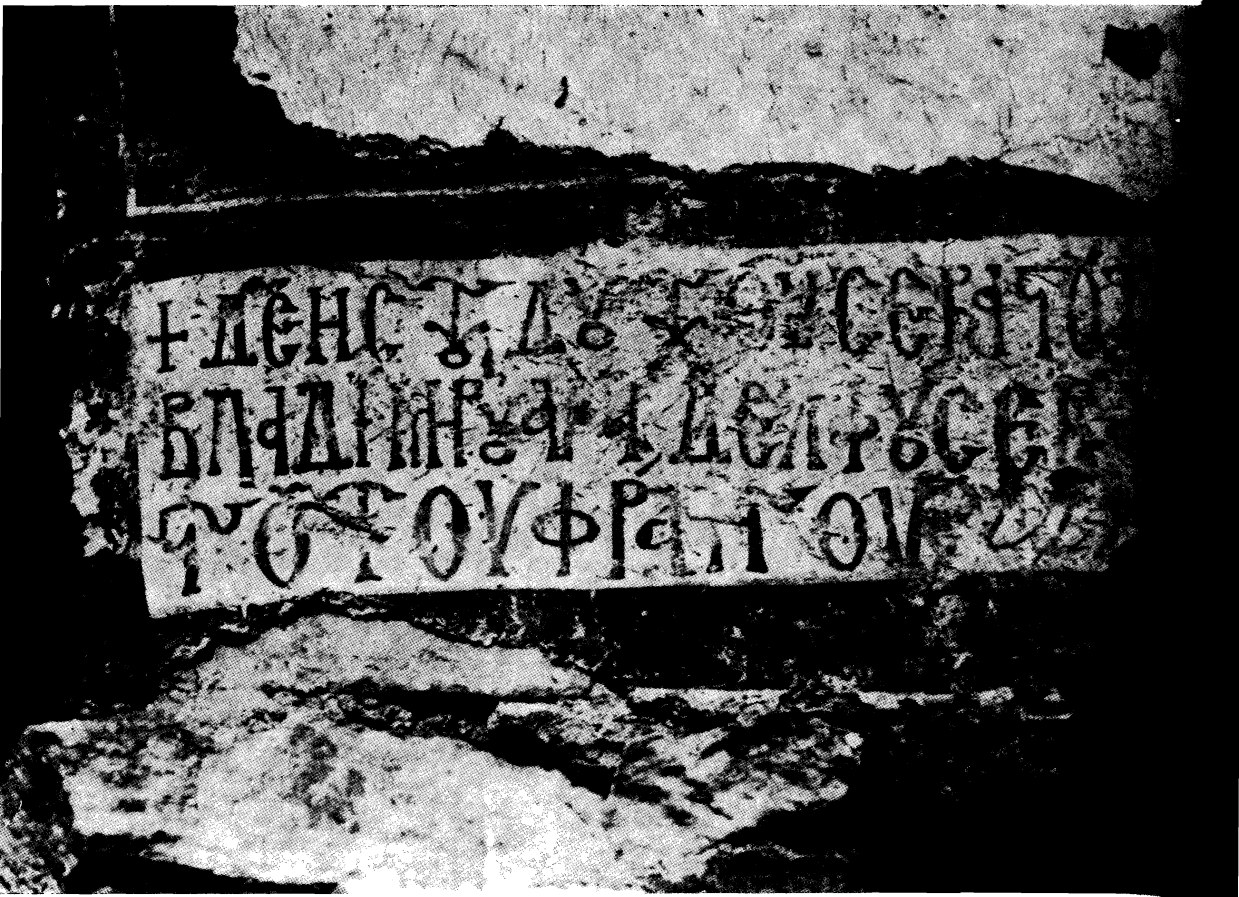
ЛИЛЯНА МАВРОДИНОВА

ЦЪРКВАТА • СВЕТИ НИКОЛА • ПРИ МЕЛНИК

БЪЛГАРСКИ ХУДОЖНИК • 1975



От шестте църкви в Мелник, посветени някога на св. Никола[1], днес са запазени две. Това са Митрополитската църква в самия град, строена през 1756 г., в която няма стенописи, и развалините от базиликата на височината южно от града до средновековната крепост, чиито стенописи или по-точно останките от тях са предмет на настоящето изследване. Влязнал в пределите на българската държава по времето на хан Пресиян[2], Мелник е една от българските крепости, които Василий II, след Беласишката битка в 1014 г.[3], полага много усилия да превземе с хитрост, убеден, че това трудно би му се отдало със сила. При Втората българска държава градът влиза отново в границите на България още през 1195 г.[4], по времето на цар Асен I. В началото на XIII в. около 1208 г. Мелник е във владенията на деспот Алекси Слав, сестрин син на първите Асеновци[5], който скоро става самостоен и независим господар на част от Родопите. Около 1215—1218 г. Слав премества своята столица от крепостта Цепина в Мелник и го владее до около 1230 г., когато вероятно се подчинява на Иван Асен II.[6] В началото на царуването на цар Михаил Асен Мелник пада без съпротива в ръцете на никейския император Йоан Ватаци (1246).[7] Че населението там е останало българско, показва въстанието срещу византийците под водителството на мелнишкия войвода Драгота през 1256 г. като отзвук от освободителните походи на Михаил Асен на юг. Когато в 1257 г. никейският император Теодор II Ласкарис успява отново да завземе града[8], родните на бунтовниците са били изселени от крепостта и имотите им конфискувани от византийците.[9] След падането на целия Балкански полуостров под турска власт преобладаващата част от населението в града остава българско[10], въпреки усилията на гръцкото духовенство да го погърчи. В началото на XX в. в Мелник има метох на Рилския манастир,[11] който играе роля в борбата на населението за освобождаване от турците след Берлинския мирен договор. По време на Балканската война много жители са напуснали Мелник и голяма част от него е била разрушена. Първи споменава за църквите и сте-

нописите в Мелник руският пътешественик В. Григорович[12]. Французинът П. Пердризе[13] е заварил в Мелник към края на миналия век около 40 здрави църкви и спомени сред населението за още 24. Към 30-те години на нашия век А. Странски и Н. Мавродинов, всеки поотделно, са намерили около 30 църкви, повечето разрушени. Още по-малък е броят на запазените паметници през 60-те години, когато А. Василиев[14] и В. Пандурски[15] пишат отново за тях. А. Странски докладва за стенописите на църквата „Св. Никола" на два последователни византоложки конреса[16] и им посвещава монография.[17] Н. Мавродинов[18] е изследвал главно архитектурата на мелнишките църкви, но освен това разчита и ктиторския надпис в „Св.Никола", запазен тогава на място, и изброява сюжетите на живописта.

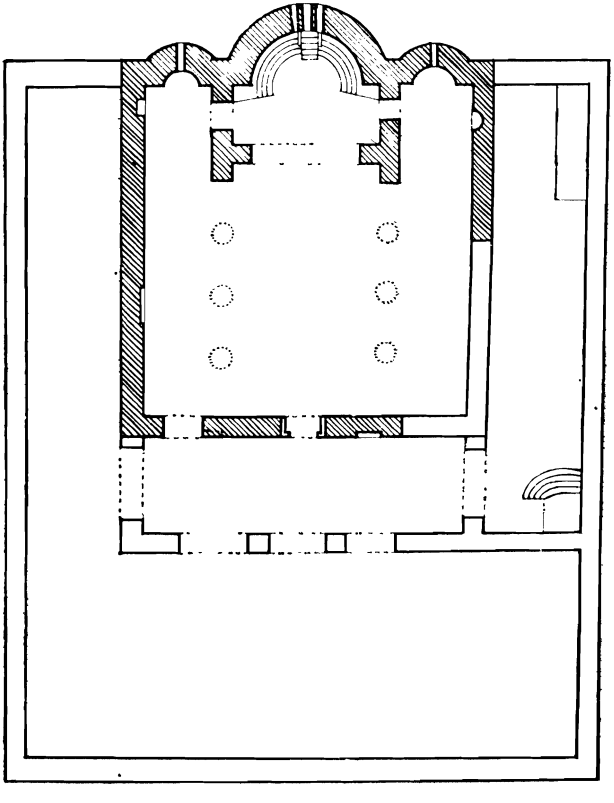
Ив. Акрабова-Жандова разглежда една отделна сцена от мелнишките стенописи — Видението на Петър Александрийски[19], допълвайки с български материал посветената на същия иконографски сюжет статия на Г. Мийе.

През 1950 г. гръцкият учен А. Ксингопулос уточнява сюжета на необичайната композиция в апсидата на църквата[20], но неговото изследване е останало недостъпно за повечето наши учени.

През последните години в и около църквата бяха проведени разкопки под ръководството на Археологическия институт при БАН. Резултатите бяха публикувани неотдавна[21].

Върху публикациите главно на Странски и отчасти на Мавродинов се основават някои споменавания за мелнишките стенописи у други автори[22], с повече или по-малко популярен характер.

Старата църква „Св. Никола" над гр. Мелник е трикорабна базилика[23], някога покрита с двускатен дървен покрив. Три чифта колони и два масивни, Т-образни по план, приолтарни стълба са разделяли корабите. Предапсидното пространство на централния кораб — бемата, е била засводена отделно с надлъжен полуцилиндричен свод. Апсидите са три, като средната, широка и много по-висока от страничните е увенчана отвън, над покрива си с втори, по-малък по-



1 План на църквата

луцилиндър, форма, известна от други паметници, като например Серес-ката митрополия[24], строена около края на XI или началото на XII век. С тези паметници може да бъде сравнен и особеният градеж на „Св. Никола", който „общо може да се характеризува като клетъчен"[25], от дялани туфови блокове и недялани речни камъни, над и отстрани на които има неравномерно поставени тухли. Арките, сводовете, страниците на врати и прозорци и носещите части са със смесен градеж, а често и само от тухла. На места има дървени сантрачи. По-късните стени, с изключение тези на притвора, са градени от обли речни камъни, споени с глина. В олтарната част, корниз от плочест камък върви в основата на сводове и арки, като петите на тези сводове и арки са с лек отстъп навътре от ширината на носещите ги стълбове и стени, т. е. те са малко по-широки от разстоянието между стълбовете. Църквата е имала притвор, разрушен и подновен по-късно, навярно в XIX в., когато около нея е имало манастир Вътре в олтара е бил прибавен синтрон, което показва, че църквата е би-

ла епископска. Синтронът е изграден от непечени тухли (кирпичи) на глина, като средният прозорец е бил зазидан в долната си част заради облегалката на владишкия трон. Отстрани църквата е била заобиколена с открити галерии, свързани с притвора, в южната от които са намерени останки от стенописи.

При последните разкопки вътре в наоса на църквата са открити две монети от Мануил I Комнин (1143—1180)[26], което показва, че най-късно в края на XII в. тя вече е функционирала.

Докато в централната олтарна част е имало един единствен стенописен пласт, стенописите в страничните кораби, които са закривали вторичното зазиждане на прозорците в надлъжните стени,са били отчасти покрити към западната част на сградата от по-късни стенописи, изпъстрени с дребни и многобройни човешки фигури. Днес на място е останало твърде малко, предимно фрагменти от стенописната украса на църквата. През 1934 г., след като са били фотографирани в по-голямата си част, съществуващите тогава стенописи са

2 Средната и протезисната апсида

били свалени от стените на сградата с цел да бъдат запазени и прибрани в Народния археологически музей — София. От тях обаче само две изображения са разгънати, почистени и изложени днес във Филиала за старо изкуство на НХГ — Криптата на храма-паметник Александър Невски. Останалите стоят в склада на музея и са недостъпни не само за зрителя, но и за специалистите. Това затруднява извънредно много тяхното проучване, тъй като то ще се основава предимно на старите, правени през 30-те години черно-бели фотографии на стенописите и неизбежно ще страда от липсата на пълен анализ на колорита и изобщо на стила на фреските. В много малка степен ще ни помогне статията на А. Василиев[27], където доста точно е отбелязан колоритът на останалите тогава на място фрагменти в апсидните конхи, както и нашите собствени наблюдения над почти лишения вече от стенописи паметник. От друга страна вече повече от тридесет години тези стенописи, забравени, чакат едно по-обстойно изследване, за да намерят своето заслужено място в историята на нашата и източнохристиянската живопис, което принуди авторката да отстъпи на настояванията на своите колеги и да пристъпи, не без известен страх, към настоящето монографично издание с надежда, че един ден то ще може да бъде разширено и допълнено с по-богат и точен стилов анализ, а и с нови фотографии на „неразгънатите“ днес стенописи от Археологическия музей.

Разпределението на стенописната украса в църквата (по Странски и Мавродинов)[28] е било приблизително следното:

В апсидната конха е била изобразена огромна Богородица на трон с детето Исус в скута си. Тя се е откроявала на светлосин фон, а охровият трон е бил украсен с бели бисери, като земята под него е била охровозеленикава. Мантията на Богородица е била пурпурнокафеникава, а туниката — светлосиня с наситено кобалтови гънки. Ризата на Христос е била охрова на цвят, а мантията — зелена. А. Василиев отбелязва топлокафявите сенки и охровозеленикавата плът на лицето на малкия Христос. Доколкото може да се съди от

старите снимки, а и от двете публикации, отстрани на Богородица не е имало ангели или други фигури. По профила на апсидата отпред, над трицветна нагъната орнаментална ивица е вървял надпис, от който на една от старите фотографии личат няколко букви над централната част на апсидната конха. Подобни надписи, предимно с литургично съдържание, ще намерим в множество близки по време балкански църкви[29]. В първия регистър на апсидата вляво е изписана сцена, в която апостол Петър навежда към Христос светец в епископско одеяние, с дълга заострена брада, сцена, смятана от Странски и Мавродинов за Представяне на св. Никола на Христос. А. Ксингопулос ѝ дава друго тълкуване[30], за което ще говорим по-долу. Вляво от сцената е изправен църковен отец en face, чието доста повредено вече изображение можем да видим във Филиала на НХГ. В средата на апсидата, между трите отвора на прозореца, са нарисувани два запалени светилника, керемидени на син фон, а над тях кана с две дръжки и отворена книга. Отдясно са изображенията на четиримата църковни отци-литургисти, които пристъпват към изток без обичайните свитъци в ръце, сякаш присъствуват на сцената, изобразена вляво от прозореца. В свода на бемата е било Възнесението, а в извивката на арката пред олтара — двете гигантски фигури на пророците Йеремия и Исай със завити на руло свитъци в ръце. По стените на бемата са се редували от север светителите Антим, Антипа, един александрийски епископ в многокръстен фелон и Григорий Ниски в цял ръст (трите в едноцветни фелони), а в прохода към протезиса — Григорий Декаполит и Лъв папа римски в бюст.

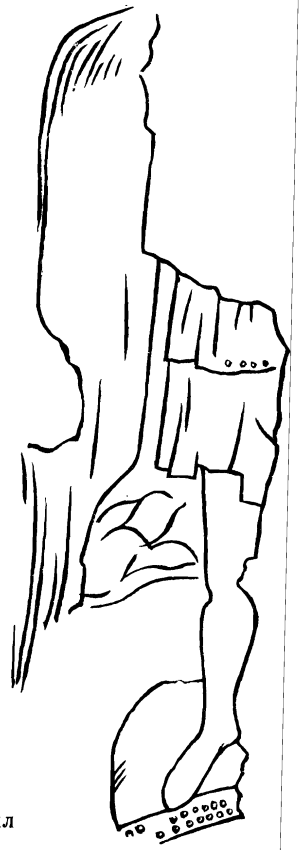
Върху южното лице на северния приолтарен стълб е било Видението на Петър Александрийски, а до него пред олтара — т. е. върху западното лице на стълба — млад мъченик в хламида, с кръст в дясната ръка, и част от надпис: ιῶ. Отдясно, върху лицето на южния приолтарен стълб, над корниза от плочест камък е ктиторският надпис, а под него — изображението на млад военен светец, най-вероятно Димитър. До него от юг — апостол Павел, а във втория

регистър от двете страни на олтара — фрагменти от фигурите на архангел Гавриил и Богородица от Благовещението.

В протезисната апсида под Богородица Оранта в бюст,облечена в синя туника и тъмнопурпурночервен мафорий, върху който виждаме гънки в печена сиена и тъмнолилаво, черен контур и белезникави изсветлявания, е стояло Поклонението на жертвата — Мелизмос (гр. раздробление), само с малкия Христос върху дискоса и два ангела в дяконски одежди с рипиди в ръце, от двете страни. Фонът и тук е двуцветен, като долната му част е светлозелена с лек маслинен оттенък. От двете страни на апсидата, върху източната стена— два дякона в цял ръст, единият от които е бил св. Стефан. Над тях в бюст — вляво епископ в едноцветен фелон с тонзура или скуфейка над белите си къдрави коси и един млад апостол вдясно, вероятно Филип или Тома. В НХГ е изложено и изображението в бюст на млад дякон с артофорий в увитата със синя кърпа дясна ръка. То е от втория регистър, като вдясно от него е имало арка. Най-вероятно е да се е намирало на южната стена на протезиса в съседство с младия апостол. Буквите ЄVПЛ... вдясно от него показват, че това е дяконът Евпъл. Странски отбелязва, че тук са били изобразени в бюст именно дякон Евпъл и св. Мокий. В третия регистър на източната стена са се редували фигурите на петима епископи в едноцветни фелони, богато украсени с бисери епитрахили и набедреници, повечето с евангелие в ръка, които като че са запътени на север, към съседната стена. Единият от тях е бил св.Григорий (Акрагантски или Арменски?). С какво се е свързвало това изображение, кому са се покланяли или в каква церемония са участвували тези светители,днес вече е невъзможно да се установи. Може би са отдавали почит на патрона на църквата, нарисуван в нишата на северната стена (Странски). На тази стена освен фигурите на светци в първия регистър е било изписано и едно от чудесата на св. Никола — Укротяването на бурята, фрагменти от което са запазени на място и до днес — носът на керемиденочервения кораб и вълни в тъмнопурпурночервено и бя-

ло, — което ни навежда на мисълта, че по стените на протезиса ще е било изписано житието на патрона на църквата. Може би светците от източната стена са „присъствували“ на неговото ръкополагане за епископ. Тук, на южната стена освен бюстовете на двамата светци Странски отбелязва изображенията на три светици, от които са личали имената на Соломония и Параскева, на старец с раздвоена бяла брада и фрагменти от Рождество Христово. Смятаме, че е по-вероятно това да е било Раждането на св. Никола, особено като се вземе предвид, че Странски говори за наличието на мобелировка в сцената. На същата тази стена в първия регистър днес се виждат остатъци от фигурата на архангел Михаил във военни дрехи — къса туника, тъмносиня в долната и червена в горната си част с ред бисери по бордюра, — стъпил на украсен с два реда бисери червен субпеданеум.

В апсидата на диаконика личат следи от Дейсиса — Христос в бюст в конхата, на двуцветен фон в пурпурнокафяв химатий и охрова туника — и Богородица и Йоан Кръсти-



3 Архангел Михаил

тел от двете страни на прозорчето в първия регистър. А. Василиев говори за лицето на Христос[31] с охров основен тон, студени зеленикави сенки, белезникави светлини и кафяв контур. Над апсидата е било Въведение Богородично в храма — и сега ще видим вляво фрагменти от дрехата на първосвещеника Захарий. Тук във втория регистър на северната стена е било огромното,четири метра широко, коннно изображение на младия воин-мъченик св. Прокопий. На южната стена до самия ъгъл — Предателството на Юда, след него Христос пред кръста и фрагменти от Разпятието, а на западната стена в южната ѝ част — втори воин-конник и св. Пантелеймон в бюст. На същата западна стена на църквата отвън, т. е. към притвора, е било запазено Кръщение Христово, което навежда на мисълта, че тук, навярно с вход от притвора, може да е имало баптистерий. Там е било и Слизането в Ада, което пък заедно с Дейсиса от апсидата на диаконика свидетелствува, че в притвора или около църквата ще са се намирали погребения.

13 Под апсидната композиция в олтара виждаме доста добре запазени фрагменти от имитация на мраморна облицовка, тъй нар. opus sectile, в която се редуват пана от „цели плочи“ с други, в които е „инкрустиран“ кръг, по-тъмен на цвят. По останалите стени на църквата са „вписани“ правоъгълници. Фонът на единия от тях е чернолилав, напръскан с помпеанскочервено, светла, почти бяла охра и маслинени мазки над всичко. Орнаментът по страниците на прозорците е по-особен и напомня някои мотиви в стенописите на Бачковската костница[32]. По вътрешния профил на предолтарната арка украсата от тънки тъмни ластари на светъл фон наподобява мотиви от църква № 13 на Трапезица[33]. Орнаментът по профила на апсидната конха е също често срещан — така наречената хармоника или нагъната лента [34], повторен върху зазиданата част на средния прозорец. По профила на арката около Кръщение Христово орнаментът прилича на разхвърляни по белия фон четирилистни цветчета — ще го видим в близките по време стенописи на църквата „Св. Врачи“ в Костур[35] и други паметници. Рамка

та на едно мозаично изображение от първата половина на X в. в цариградската „Св. София“ показва[36], че този мотив, както впрочем повечето орнаментални мотиви, е отдавна известен в живописта. Прибавеният покъсно синтрон прерязва „плочите“ в олтара по средата, но по отвесните страни на стъпалата му е имитиран същият тип украса в лилаво с жълто и черно, редувани с цели тъмни плочи в лилаво или в червено и охра, като в последния ред вместо „облицовка“ виждаме мотив от извити полупалмети, така наречения повлек, известен също от много други паметници.[37] Орнаментът по гърба на епископския трон, напомнящ скъпо украсените платове по дрехите на придворни — кръгове с хералдично изобразени животински мотиви, свързва по време изписването на синтрона с ред балкански паметници от XII—XIII век.[38]

По запазените през 30-те години изображения е трудно да се възстановят целият иконографски репертоар и декоративната система на мелнишките стенописи.

Най-интересна и необичайна е композицията в първия регистър на централната апсида. Казахме, че Странски и Мавродинов, а по тях и други я смятаха за Представяне на св. Никола от апостол Петър на Христос. Проф. А. Ксингопулос обаче разгледа обстойно и внимателно композицията[39] и като я сравни със старите църковни устави и историческите сведения, стигна до заключението, че в апсидата на „Св. Никола“ в Мелник е изобразено Ръкополагането на Яков „брат Господен“, най-младия син на Йосиф, наричан още Яков Праведни, за първи ерусалимски епископ, т. е. за първи епископ на християнската църква[40]. Тъй като статията на Ксингопулос е труднодостъпна за масовия читател, ще предадем съдържанието ѝ накратко:

Като проследява композициите, изобразяващи представяне на светци в западната и особено във византийската живопис, където няма случай светец да бъде представен от светец и където обикновено представеният простосмъртен е воден за ръка от светеца, авторът стига до извода, че в апсидната композиция на „Св. Никола“ изобщо не е изобразено предста-

вяне. От друга страна нищо не показва, че светецът между Христос и апостол Петър е св. Никола, тъй като надписът не е запазен, а от фотографиите на Странски типът на светеца не е ясен.

Ръкополагането на Яков „брат Господен" е изобразено само на късновизантийски паметници от епохата на османското владичество, които нямат никаква прилика с композицията в „Св. Никола". По начало изображения на ръкополагания от византийската епоха са запазени твърде малко и те не са близки по иконография с мелнишкото, а са съгласувани с текстовете на ранни устави на цариградската църква. Проучвайки обаче стария ерусалимски устав, запазен в препис от XIV в. в библиотеката на ерусалимската патриаршия, А. Ксингопулос намира пълно сходство между текста, описващ ръкополагането на епископ и изображението в апсидата на „Св. Никола" в Мелник. Според най-старото предание св. Яков е ръкоположен от самия Христос, а задължението на хартофилакса, който накланя главата на ръкополагания епископ, се изпълнява в мелнишките стенописи от апостол Петър, един от първоапостолите, на които Христос „предал знанието" и от когото всъщност Яков приема окончателно ръководството на ерусалимската църква след апостолския събор в 50—52 година[41]. А. Ксингопулос отбелязва интересния факт, че през XIV в. Симеон Солунски описва по същия начин ръкополагането на епископ, което го кара да предполага, че Солун е имал връзки с ерусалимската църква.

Над прозорците в мелнишката апсида е изобразен инвентарът, който би трябвало да стои в случая върху олтарния престол: двата светилника с широк пламък, кана с две дръжки (Ксингопулос я идентифицира с потира за причастието), евангелие и (според Странски) лист с текст, за който Ксингопулос предполага, че представлява така наречения „перо" (πτέρον), което хартофилаксът дава на архиерея, извършващ ръкополагането.

Като разглежда изобразените отдясно на прозореца четирима църковни отци-литургисти Василий Велики, Йоан Златоуст, Григорий Богослов

и Атанасий Александрийски (на фотографиите ясно личат надписите ОА ГРІО и ОА АӨАNACI), запътени с вдигнати в молитвен жест ръце към изток, Ксингопулос отбелязва, че те не са представени тук в момент на богослужение, за което свидетелствува липсата на свитъци с литургичен текст в ръцете им. Според Апостолските постановления при ръкополагането на епископ останалите епископи и презвитери се молят мълчаливо. Значи в Мелник четиримата молещи се светители са изобразени като участници в ръкополагането на първия християнски епископ. Ксингопулос подчертава, че осма книга на Апостолските постановления е единственото място, където са споменати мълчаливо молещите се епископи, а сиро-египетският произход на тези постановления е доказан от последните проучвания. Явният анахронизъм при свързването на четиримата църковни отци с ръкополагането на св. Яков, той отдава на привичката на художника да изобразява по традиция именно Василий Велики, Йоан Златоуст, Григорий Богослов и Атанасий Александрийски, отслужващи литургия в олтарната апсида, още повече че подобни анахронизми се срещат често във византийската иконография. Бихме добавили освен това, че първата християнска литургия се приписва на св. Яков — така наречената Яковова литургия[42] и най-вероятно е четиримата отци-литургисти да присъствуват тук в качеството си на негови наследници в това отношение. А. Ксингопулос стига до изводите, че композицията в апсидата на „Св. Никола“ в Мелник, чиято иконография се е създала вероятно на палестинска почва и която във всяко отношение е свързана с източната църква, е още един пример за наличието на стара източна традиция, център на разпространение на която според него е Солун и предполага, че същата традиция се проявява в стенописите на базиликата в Сервия. Той смята, че не е изключено ктиторите на паметника да са имали и преки връзки с Палестина и завършва с пожеланието за едно попълно издание на стенописите, като подчертава още веднъж художествените им качества и техните връзки с изкуството на Истока.

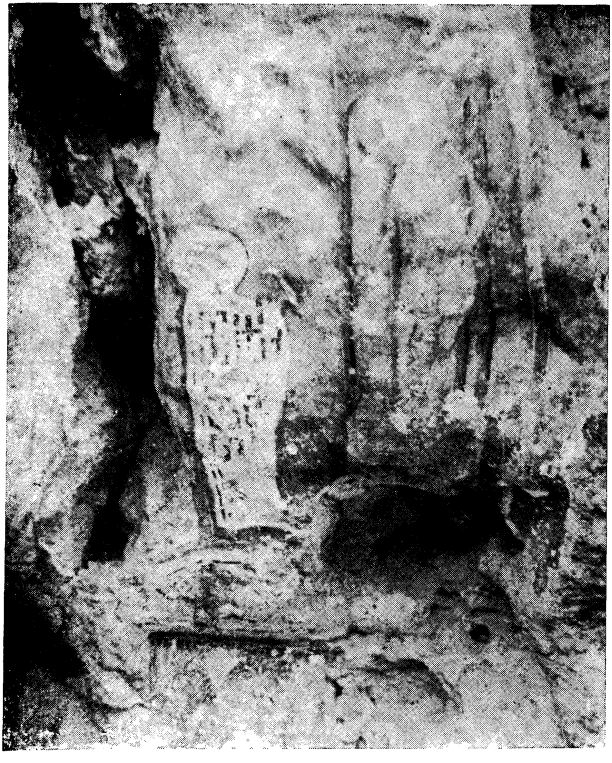
Смятаме, че проф. Ксингопулос е напълно прав, като идентифицира сцената с Ръкополагането на Яков „брат Господен". Още преди да бяхме запознати с неговата статия, предполагахме, че в апсидната композиция на Мелник между апостол Петър и Христос се намира друг светец, като имахме предвид иконографския тип на светеца — със средно дълга заострена брада и леко прошарена коса, започваща доста ниско на челото, които в никой случай не биха могли да принадлежат на св. Никола.[43] Още в паметници от X—XI в. като икони от Синай, стенописи от първия слой в „Св. Врачи" в Костур и в някои кападокийски църкви св. Никола е изобразяван с неголяма закръглена брада и широко оголено чело.[44] Тук бихме могли да добавим, че както показват някои изследвания, от началото на XIII в., като следствие от разрушаването на Студийския манастир в Цариград от кръстоносците и преселването на много палестински монаси във византийските земи и на Атон, Ерусалимският манастирски устав отново взема надмощие над Студийския не само във Византия, а и в славянските страни[45]. В XIII в. например Ерусалимският устав послужва за основа на Карейския типик в Атон[46]. Вероятно затова Симеон Солунски в края на XIV и началото на XV в. пише, че този устав се съблюдава навсякъде като по-лесно приложим. Ерусалимският устав и до днес лежи в основата на голяма част от нашия църковен устав. Така че възможно е в нашия паметник да е отразено едно съвременно на неговото създаване явление — приемането отново на Ерусалимския типик на Балканите. Нямаме точни данни дали Ерусалимският устав не е получил превес по нашите земи още преди 1204 г., което също не е изключено. Кръстовете с капковидни рамена по омофорите на някои светители в „Св. Никола" в Мелник са доста силен аргумент в полза на датирането на стенописите преди 1204 г.[47] — преди окончателния разрив, настъпил между византийската и римската църкви след превземането на Цариград от кръстоносците. След тази дата кръстовете с капковидни рамена се изобразяват в източнохристиянската живопис само върху дрехите на ерети-

1989 А 13030

ци (главно при Вселенските църковни събори). Впрочем от подобен тип в Мелник е кръстът върху омофора на Арий, но тънка разлика го отделя от кръстовете на светителите в олтара. Кръстът при Арий има различни по цвят издължени рамена. При светителите в олтара кръстовете, черни, приличат на четирилистни цветчета с почти кръгли листенца около една точка — това са кръстовете по омофорите на Василий Велики, Григорий Богослов и на светеца, изправен зад апостол Петър. Те се редуват през един с кръстове с прави рамена и не е изключено да имат чисто орнаментално предназначение. Все пак имаме правото да се запитаме дали нашият паметник и тук не отразява един преходен момент.

Два светилника между източните олтарни прозорци ще видим в почти всички средновековни грузински църкви, включително и в строената по поръка на ктитора грузинец Бачковска костница у нас. Но в Бачково това са два свещника[48], докато в Мелник горната им част е разширена като съд, в който се извива цял венец от пламъци, напомнящ жертвеник. Амфоровидният съд с две дръжки над средния прозорец напомня по-скоро златната стомна с манната, събрана в пустинята[49], отколкото потира за причастие, а книгата навярно представлява „книгата на закона“[50], атрибути, които трябва да се намират в староеврейското светилище. С това се подчертава приемствеността между Ветхия и Новия завет и оттам — единството на бог отец, син и дух свети, т. е. единосъщието на светата Троица.

Според нас изобразяването в апсидата на Ръкополагането на свети Яков от самия Христос има за цел да утвърди епископския сан и литургията, като покаже, че те са създадени от самия Христос, т. е. от бога. Какво е накарало зографа или ктитора да замени обичайната апсидна литургична композиция с това, единствено сред известните до днес по сюжет в средновековната монументална живопис, изображение? Търсейки отговор на този въпрос, се натъкнахме на един особено интересен паралел на мелнишката сцена в нашата средновековна литература. Намерихме го в беседата на презвитер Козма про-



4 Видението на Петър Александрийски — в м. „Писмата“ при Иваново

тив богомилите. Това са доводите на Козма в защита на литургията. Козма обвинява богомилите, че не признават литургията и други църковни обреди, като твърдят, че литургията е установена от Йоан Златоуст, и то триста години след Христа, а не от апостолите. Ето основната част от отговора на Козма: „Нима толкова години божиите църкви са били без литургия и без причестяване? Та апостол Петър не създаде ли литургия, която и досега държат римляните? Яков, Господният брат и първи епископ в Ерусалим, поставен от самия Господ, не създаде ли литургия, която и досега слушаме да пеят над гроба Господен? Едва след това великият Василий в Кападокия, като прие откровение от Бога, ни предаде литургията...“[51]

Ако сравним този текст с изображението в Мелнишката апсида, виждаме, че то представя доста точна негова илюстрация. Христос собственоръчно ръкополага за първи ерусалимски епископ св. Яков. Апостол Петър, смятан за автор на римската литургия, участвува като хартофилакс. В дясната част на апсидата

на първо място е именно Василий Велики, последван от Йоан Златоуст[52]. Така наречената Златоустова литургия по време и съдържание следва тази на Василий, на която е всъщност съкратена по-късна преработка. В Цариград Златоустовата литургия се налага около XI в. [53], но в отдалечените от столицата места този процес продължава до XIII в., когато тя минава на първо място в целия източнохристиянски свят.

Поставянето на св. Василий на първо място в мелнишката апсида е един довод в полза на ранната дата на литературния първоизточник на сцената, от една страна (не бива да забравяме, че Мелник е влизал в диоцеза на цариградската патриаршия до самия край на XII в.)[54], и на нейната антиеретическа, антибогомилска насоченост, от друга. В своето изследване върху богомилството в България Д. Ангелов твърди, че беседата на Козма, в която за пръв път е изложен произходът и назован родоначалникът на богомилското учение, е непозната на византийските автори до самото начало на XIII в., че тя им става известна едва след свиканията от

5 Възнесение Христово (средна част)

цар Борил в 1211 г. събор срещу богомилите и съставянето на Бориловия синодик[55]. Част от цитирания погоре пасаж напомня 32-то правило на Трулския събор[56], но в него не е спомената римската литургия и съответно апостол Петър. Тук-таме сред византийските автори се срещат и други подобни пасажи срещу еретическите учения, но никой от тях не представя такова близко сходство с изобразената в апсидата на мелнишката църква „Св. Никола" сцена. Означава ли това, че именно произведението на презвитер Козма в съчетание с ерусалимския манастирски устав лежи в основата на нашето изображение, че нашият ктитор, носещ българското име Владимир, е бил запознат с българската противобогомилска книжнина? Като имаме предвид каква малка част от средновековната литература е достигнала до нас, трудно можем да дадем точен отговор на този въпрос. Голямото сходство на апсидната композиция в „Св. Никола" със споменатия текст ни дава правото да градим подобни предположения. Мелизмосът (Поклонението на жертвата) о мелнсм, изписан в първия регистър на протезисната апсида, е едно от най-ранните известни до днес изображения на този сюжет в неговия конкретно-символичен вид, т. е. с детето Исус върху олтарния престол, в монументалната живопис.[57] Засега друго подобно изображение е открито в олтарната апсида на църквата „Св. Георги" в с. Курбиново до Преспанското езеро и то датира от 1196 г.[58] В Мелник малкият Христос, комуто се покланят два ангела в дяконски дрехи с рипиди в ръце, лежи на покрита с бял плат елипсовидна форма, която вероятно представя дискоса. Христос е покрит с „въздух", който досущ прилича на кориците на евангелията, например това в ръцете на един от апостолите при Възнесението. Трябва да си спомним, че в един атонски панагиар, датиран от XII в., малкият Христос в Мелизмоса е покрит именно с евангелие.[59] В Мелник липсва и „звездичката", която стои в Курбиново над изображението. Там детето лежи направо върху олтарния престол, покрито с „въздух". От XII в. са и стенописите от първия пласт в Бояна, където олтарният престол има елип-

совидна форма и върху него са поставени потирът и дискосът. Над дискоса, вляво, под по-късната замазка на реставраторите може да бъде открита част от нимб, което показва, че и там върху дискоса е лежал малкият Христос, като вероятно краката му са опирали на потира, какъвто е случаят с един наш по-късен паметник. Доста архаичен вид има Мелизмосът и в северния параклис до притвора на църквата „Света Богородица" в Студеница[60], чиито стенописи са рисувани около 1233—1234 година. В паметници от средата на XII в. сцената е вече напълно оформена. Такава ще я видим в протезисната апсида на Сопочани (60-те години на XIII в.), където престолът има вече традиционната покривка, а младенецът лежи в дискоса. Там, в Сопочани, чиято църква е посветена на св. Троица, над Мелизмоса е изписана, както в Мелник, Богородица Оранта в бюст, край Христос има два ангела с рипиди, а отстрани — два дякона. Трябва да отбележим, че в диаконика на Сопочани е изобразен Дейсис, което също съответствува на мелнишкото разпределение[61]. Там архангел Михаил е нарисуван на южната стена в посветения на св. Стефан параклис, но сме склонни да считаме, че неговото място би трябвало да бъде като в Мелник на южната стена в протезиса, към което ни насочва епитетът „пазител на св. Троица". Както показаха проучванията напоследък[62], Мелизмосът започва да се изобразява от края на XI в. и се развива в течение на XII в. като отзвук от богословските спорове за единната същност (триединството) на светата Троица, т. е. като потвърждение на приетите от официалната църква догмати по въпроса за това триединство. Детето Христос върху олтарния престол, символ на тялото и кръвта христови, принесени в жертва за изкупление греховете на човечеството, е всъщност конкретизирано символично изображение на литургията, която лежи в основата на християнското богослужение. Изображението на Христос-агнец подчертава още веднъж идеята за въплъщението на бога-слово, която е подсилена тук от фигурата на Богородица Оранта[63] — оръдие на въплъщението, като се уточнява богословският момент —

христовата жертва се принася на единосъщния бог, т. е. на трите лица на светата Троица като цяло. В Мелник, където централната апсида е заета от друга композиция, Мелизмосът е преместен в протезиса, но не е пренебрегнат. Не бива да забравяме, че именно в протезиса се извършва така наречения проскомидиен чин, т. е. приготвят се светите дарове за причастието[64].

Изобразеният в апсидата на диаконика Дейсис — Христос в бюст в конхата и Богородица и Йоан Кръстител в цял ръст в първия регистър, обърнати към него с вдигнати за молитва ръце, също излиза извън практиката на официалната цариградска живопис. Тази композиция, зародила се навярно във византийската столица (дори според някои автори под влиянието на дворцовия церемониал)[65] представя застъпничеството на Богородица и Йоан Кръстител пред Спасителя за душите на грешниците (δέησις — моление) и влиза по-късно като централно звено в създадената под влияние на апокрифите и апокалипса композиция на Страшния съд. Като отделно изображение (триморф) ще я намерим най-често над царските врати в цариградските и някои други църкви, а като апсидна композиция в множество стенописи на Кападокия, Грузия и Русия, особено Крим[66]. Мелнишкият Дейсис може да бъде свързан с по-ранните изображения, тези, създадени скоро след възстановяването на иконопочитанието и респективно с кападокийските[67], както по затвореното евангелие в лявата ръка на изобразения в бюст Христос, така и по кърпата, с която е завързана отпред на гърдите мантията на Йоан Кръстител, т. е. мантията на пророк Илия, тъй като Йоан Кръстител е наречен „пророк Илия на Новия завет“[68], а и от самия факт, че Христос е изобразен в бюст. В централните апсиди на балканските църкви Дейсисът се среща предимно при безкуполни църковни сгради или гробнични параклиси — например в долния етаж на Бачковската костница, Криптата на св. Лука във Фокида, втория етаж в Бояна и др.[69], докато в повечето паметници той заема, както в Мелник, една от страничните апсиди[70]. Трябва да отбележим още, че троичността на дейсис-

ното изображение подчертава също въпроса за триединството, тук в аспекта бог, Богородица — оръдие на въплъщението, и Йоан Кръстител — „Илия на Новия Завет“ — духовния наставник на Христос и неговата връзка със Стария Завет[71], и с това подкрепя смисъла на другите апсидни композиции, обединявайки в едно декоративната система на стенописите.

На северния приолтарен стълб е изписано Видението на Петър Александрийски — първото известно стенописно изображение на този сюжет[72]. Отляво, на фона на висока сграда, личат фрагменти от фигурата на Петър Александрийски: извивката на повдигнатия, вероятно от жеста на ръцете, полиставрион (многокръстен фелон), белият хитон с черни клави и епитрахил и част от набедреник с украса като при Григорий Ниски. Над фигурата има останки от надпис Πέτρος Αλεξαν... Вдясно пред маса, увенчана с киворий, чийто леко заострен купол завършва с кръст (символично изображение на светия престол), е изправен строен юноша, наметнат през раменете с парче плат, което пада зад дясното му рамо, като оставя открити гърдите, драпирано е пред слабините и се придържа встрани от лявата ръка на юношата. Кръстатият нимб и надписът сочат недвусмислено, че това е Христос. Долу на пръв план се е свил на колене Арий, закрил с ръце лицето си. На фона, на височина на гърдите на Петър Александрийски има стена, украсена с два корниза от стилизиран палметоподобен орнамент. Надпис в горната лява част на сцената предава разговора на Петър Александрийски с Христос: ΤΙϹ ϹѼ ΤΟΝ ΧΙΤѠΝ ϹЄΡ ΔΙЄΙΛЄ ΑΡЄΙΟϹ Ο ΑΦΡΟΝ (— Кой ти, Спасе, ризата раздра? — Арий безумни.) Според легендата, влязла в житието на светеца[73], Христос му се явява последната нощ преди неговата екзекуция в затвора като дванадесетгодишен юноша с разкъсана риза и му предрича бъдещите злодеяния на Арий, т.е., че Арий ще разкъса църковното единство, ще причини схизма. Юношата съветва Петър, Арий да не бъде допускан до причастие. Учението на Арий отрича триединната същност на бога и особено термина единосъщен (ομοούσιος)[74] в сим-

вола на вярата, като смята, че Христос не е равен на бог-отец. Арианството е било заклеймено още на Първия вселенски църковен събор. Разкъсването на христовата риза символизира именно разкъсването единството на Троицата, а като последица и разбиването на църковното единство, което е било предизвикано от ариевото учение.[75] Фактът, че в текста на сцената е употребен втори аорист от глагола διαιρέω = δίειλε, който носи освен първоначалното значение свалям, смъквам, разкъсвам и допълнителния нюанс разделям на части[76], също е в подкрепа на казаното. Още Г. Мийе отбелязва античния първообраз на Христовата фигура в иконографията на сцената.[77] Бихме добавили, че от тази гледна точка мелнишкото изображение на Христос е най-близко до статуята на Аполон (образ 8 у Мийе). Като едно от най-ранните изображения на този сюжет мелнишкото е най-близко до античните образци и тесният и висок олтарен престол носи още спомена от античния пиедестал, докато в по-късните паметници юношата-бог е заместен от невръстно дете, стъпило на самия олтарен престол. Във византийския ръкопис от Парижката национална библиотека № 580 малкият Христос е наметнат по същия начин с парче плат, което придържа с лявата си ръка и също така плува във въздуха като видение.[78] Мелнишката сцена е обаче първа от известните досега, където фигурата на юношата Христос се проектира пред олтарния престол (което значи на него), т. е., първата на която е придаден ясен евхаристичен смисъл.[79] Този момент се свързва вече и със забраната да бъде дадено причастие на Арий. Докато олтарният престол символизира масата на Тайната вечеря, киворият е символ и на Христовия гроб.[80] Така съчетано, изображението на сцената представя Христос „едновременно жрец и жертва", едновременно бог и агнец и срещу него друг „жрец — свещенослужителят Петър, който като мъченик е също жертва за вярата"[81]. Всичко това показва, че изобразяването на Видението на Петър Александрийски в централната предапсидна част в Мелник, на самия приолтарен стълб, подчертава още веднъж, и то плътно,

идеята, вложена при изписването на Мелизмоса в протезиса, с цел да бъде изтъкнат идейният замисъл на цялата живопис.

Най-близко по тип до мелнишката сцена е много повреденото изображение на Видението сред скалните стенописи в местността „Писмата“, до „Затрупаната църква“ край село Иваново, Русенско[82]. И там Христос е висок юноша с къса, преметната през рамото туника, която придържа с лявата ръка, докато с дясната благославя. И там фигурата е обрамчена от колонките на висок киворий и олтарният престол има вид на пиедестал, а долу личи фрагмент от фелона на падналия Арий. Разбитите кръстове по фелона на Петър и езикът на надписа показват, че това изображение, създадено около началото на XIII в., е най-близко до мелнишкото и по време. Трябва да споделим с читателя едно интересно наблюдение: не само в апсидната композиция, за която вече обяснихме, нито един от изобразените в църквата светци, поне от тези, които са били запазени през 30-те години, не държи в ръце разгънат свитък с текст. Повечето носят за-

6 Христос пред кръста — фрагмент

творено евангелие или завит на руло свитък. Може би това се дължи на липсата на символично-литургичното изображение в апсидата. Но дори в протезиса, където е изобразено Поклонението на жертвата, няма нито един светец с разгънат свитък. Във Видението на Петър Александрийски, както видяхме, текстът е написан направо на фона в горната част на сцената. С това паметникът се приближава до по-стария тип изображения, като тези в „Св. София“ в Охрид,[83] където всички светители с църковен сан в апсидите държат в ръце затворено евангелие.

В „Св. Никола“ при Мелник отделните изображения на светци са твърде малко, но също ни дават някои опорни точки за уточняване на декоративната система и замисъла на създателите на паметника. В надписите са били запазени имената на четирима йерарси с името Григорий: Григорий Богослов, Григорий Ниски, Григорий Декаполит и още един в протезиса. Това изобилие на Григориевци срещаме още през X в. в Цариград. През XI в. го намираме в Солун, в „Св. София“ в Охрид,[84] където ще видим и Лъв папа римски, светците Антипа и Яков брат Господен и други. Особеното наблягане на въпроса за триединната божествена същност и арианската ерес ни карат да смятаме, че изобразеният северно от апсидата до Григорий Ниски александрийски йерарх би могъл да бъде или Кирил Александрийски, автор на известния трактат за светата Троица,[85] още повече че общият иконографски тип и многокръстният фелон (полиставрион) съвпадат, или Александър Александрийски,[86] един от главните участници в борбата срещу ариани-те на Първия никейски събор, чието изображение намираме в паметници от споменатия кръг.

Самият патрон на църквата св. Никола, архиепископ Мирликийски (6. XII), е един от участниците в Първия вселенски събор в Никея през 325 г., на който е бил съставен Символът на вярата и била осъдена арианската ерес. Преданието разказва,[87] че св. Никола, възмутен от богохулните думи на Арий, му удря плесница пред целия събор. За тази си постъпка светецът бил лишен от архиерейските знаци. Но някои от присъст-

вуващите църковни отци имали видение: от едната страна на св. Никола Христос му подавал евангелие, а от другата Богородица — омофор. Това накарало светите отци да върнат на Никола архиерейския сан и да признаят правотата на неговата постъпка. За съжаление изображението на патрона на мелнишката църква не е запазено до днес и не знаем дали то е предавало споменатото видение, което е сюжет на много икони на светеца[88].

За нас беше особено интересно да потърсим кой е светецът, изписан en face в лявата страна на апсидата, чиято фигура се намира днес в Криптата на Александър Невски. Полиставрионът на този светец и фактът, че е нарисуван до апостол Петър, св. Яков и Христос, са свидетелство за неговия висок ранг в църковната йерархия. Книгата в ръцете му и мястото му в първия регистър на централната апсида го определят като автор, чиито произведения имат отношение към литургията. Като изключим изобразените вече светители, както и евангелист Марк, който като апостол трябва да бъде с антични дрехи, Герман цариградски, който се изобразява без брада,и Максим изповедник, представен като монах[89], кръгът на възможностите се стеснява. Твърде вероятно е изобразеният да е Дионисий Ареопагит една полулегендарна личност, под чието име са написани трактати, напр. този за църковната йерархия[90], където се разглежда литургията и учението за Троицата. Според легендата ръкоположеният за епископ от ап. Павел Дионисий е присъствувал на Успението Богородично и често е изобразяван в тази сцена[91] с архиерейски одежди, редом с Яков брат Господен. Ксингопулос не е съгласен с твърдението на Странски, че изображението на Лъв папа римски в Мелник свидетелствува за приятелски връзки с латините.Той отбелязва[92],че папа Лъв е причислен към светците на православната църква много преди XIII в. за дейността си срещу монофизитите и е изобразен още в миниатюрите на Менология на Василий II, стенописите на кападокийските пещерни църкви, „Св. Врачи“ в Костур и Старо Нагоричино (към които можем да прибавим и „Св. София“

7 Св. Прокопий

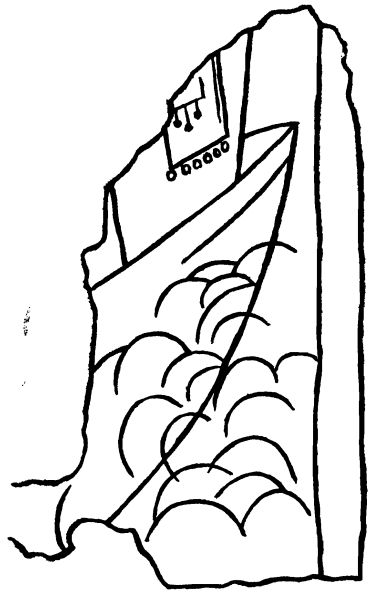
в Охрид)[93]. Папа Лъв е смятан за един от стълбовете на православието заради своето изложение срещу монофизитите на Халкидонския вселенски събор, наречено „Tomus Leonis“[94] (вече в паметници от XI в. монофизити и ариани се сливат в представите на богословите като „еретици“).[95]

На Григорий Декаполит, изписан в Мелник срещу папа Лъв, се приписва текстът на „Logos Historikos“, появил се твърде рано в славянска версия под названието „Видение на Амфилохий“, текст, който отново засяга въпроса за тайнството на литургията и за Мелизмоса[96].

На североизточния стълб, вляво от Видението на Петър Александрийски, е бил изобразен млад мъченик в хламида с тавлий, с къси до врата коси и кръст в дясната ръка. Вдясно до фигурата има част от надпис: Iѡ. Почти същото изображение намираме в стенописите от XII в. на „Св. Врачи“ в Костур и то представя младия помощник на св. Кир, египетския мъченик-лечител Йоан Безсребърник (31. I).[97] Това е третото изображение на лечител в църквата, след тези на Пантелеймон и Мокий. Инте-

ресно е да отбележим, че имената на Кир и Йоан се срещат още в синаксара на Асеманиевото евангелие, и че в църквата с гроба на Чъргубиля Мостич в Преслав е имало мощи от тези двама светци[98].

Нека разгледаме и малкото запазени сцени от живота на Христос и Богородица. Възнесението, чието място в свода пред олтарната апсида свидетелствува в полза на мнението, че базиликата не е имала купол, е изобразено тук съответно с възприетата от официалното византийско изкуство палестинска иконография[99]. Христос, седнал на дъгата и положил крака върху по-малка дъга, със свитък в лявата ръка, благославящ с дясната, е в трицветна мандорла, носена от четири ангела. Богородица и два ангела са сред апостолите — тип, който виждаме в „Св. София" в Охрид и „Св. Врачи" в Костур,[100] където централният мотив е по-близък до мелнишкия не само по формата на ореола, но и по стойката на Христос и горните два ангела. Не бива да забравяме, че трицветното сияние е още един от символите на светата Троица[101].



8 Укротяване на бурята — фрагмент

В западната част на сградата, в ниша, която е гледала към притвора, е било Кръщение Христово. Югозападният ъгъл на църквата е бил престрояван, но, ако е било на стената от втория градежен период, Кръщението ще свидетелствува, че този втори период не е по-късен от XIII век. Според нас то се е намирало в нишата от първия градежен период, която се вижда на приложения план на сградата. Изображението на сцената е от стария елинистически тип, който лежи в основата на византийската иконография на сцената от XII век:[102] с два ангела (като в кападокийските стенописи)[103] вдясно, Йоан Кръстител с къса туника и кожена наметка вляво, Христос гол, запътен с лека крачка към Йоан, отпуснал край тялото ръце, от които само китката на дясната е повдигната за двупръстна благословия. Водата достига до раменете на Христос и е оградена от високи и стръмни брегове, иззад шкарпите на които се подават двата ангела с увити ръце. Известни са и други балкански паметници,[104] където сцената притежава същите иконографски особености, като най-близко стоят стенописите на Бачковската костница.[105] Кръщението, което изобразява едно Богоявление (Теофания), същевременно утвърждава определено, за лишен път, единството на светата Троица[106] — кръщавания син, гълъба на светия дух, който слиза към него и гласа на бог-отец (Мат. 3; 16—17), понякога представен от божията десница.

На южната стена в диаконика е било изписано Предателството на Юда.[107] Отсъствието на апостолите, голямата група юдеи вдясно и войници или слуги с факли, фенери и тояги вляво, запълнили фона на сцената; Юда отдясно, съвършено условно и декоративно предаденият хълм на предния план вляво, на чиито склонове е стъпил изобразеният в пълен фас Христос и пред който се проектират Петър и Малх, а и ред други особености, говорят за ранна източна традиция, залегнала в иконографията на сцената.[108] Спокойствието на Христос обаче, неговата незаинтересованост по отношение на Малх, фигурата на войника отляво свидетелствуват и за известно влияние от официалната византийска живопис. Схемата е ха-

рактерна в общи черти за паметници от края на XII в. в Кападокия и Егейските острови[109]. В същите паметници виждаме и украсените анаксириди (прилепнали към тялото чорапогащи) на войниците тук и в следващата сцена, но те ни напомнят и някои от стенописите на Трапезица, а и други паметници на нашата средновековна живопис[110].

Не по-малко интересна е следващата сцена — Христос пред кръста, фрагменти от долната част на която съществуват и днес. Една стара снимка на Странски ни показва и главите на двете фигури[111] — Христос в колобиум, леко наклонил глава със замислено тъжно изражение на лицето, и войник в ризница и бял шлем, който го води с вече за вързаните отпред ръце и сочи към издигнатия пред тях кръст. Нимбовете на Христос и в двете сцени имат еднакви прекръстки. Еднаква е и средно ниската стена, минаваща зад фигурите в двете сцени, увенчана с корниз от палмети. Особено необичайно е наличието на тази стена в Предателството на Юда, където Странски предполага, че тя представя оградата на Гетсиманската градина. В Бачково подобна стена има в Сретението, но с друг мотив, докато палметата там украсява трилистните арки, обрамчващи отгоре сцените.[112] Във втората сцена при нас обаче високо горе минава още един корниз, този път с различен орнамент, а фигурата на Христос се откроява като в рамка, която отстрани, вдясно от него, се състои от тънка светла, вертикална черта. Може би зад Христос е имало сграда. Дали поради цвета на тази стени А. Странски не смята, че фонът на сцените върху южната стена е жълт? Хълмът на Голгота е представен като в разрез,[113] а зад него в основата на кръста е забит клин. Може би тук всъщност е било изписано Издигането на кръста Колобиумът на Христос, войникът, сочещ кръста, и клинът в основата подкрепят подобно предположение[114].

Както казахме, следващата сцена е била Разпятието. Това ни кара да се запитаме какъв е бил редът на сцените, дали Съдът на Пилат или на първосвещениците е бил илюстриран в тези стенописи и каква е била цялостната декоративна система на този просторен паметник. Въпрос, който

за съжаление ще остане без отговор. Още един необичаен момент в мелнишките стенописи са двете фигури на военни светци на коне в южния кораб. За втората от тях знаем само, че по времето на Странски са съществували фрагменти от нея някъде върху южната част на западната стена, над бюст на св. Пантелеймон. Една стара фотография ни показва огромната конна фигура на първия загинал по времето на император Диоклециан в 303 г.мъченик св. Прокопий, вляво от апсидата на диаконика, във втория регистър на северната му стена, над прохода към бемата. Странски отбелязва, че тя е заемала цели 4 метра на дължина. Белият кон се проектира върху два заоблени хълма, които се издигат към страничните рамки на изображението. Единият му преден крак е вдигнат грациозно, задните са леко приклекнали. Младият воин в тъмна туника и светла ризница опъва поводите с лява ръка, а в дясната държи копие. Зад раменете му се извива в множество гънки развятата от вятъра хламида. Много хубава е линията на муцуната и гърдите на коня. Цялото изображение може да се свърже с подобни фигури в кападокийските пещерни църкви,[115] които навярно по морски път се разпространяват и в паметниците на Егейските острови[116]. В същите паметници ще видим и развятата зад воина хламида. Но най-близко по силует до нашето е изображението на св. Георги в диаконика на Стара Ладога[117]. Що се отнася до най-близкото по място конно изображение, също на св. Георги, в посветената му църква до Нови пазар(Югославия)[118], то се отличава от мелнишкото по летящия галоп на коня, докато опашката му и мантията на светеца имат голямо сходство с Мелник, като и там цялото изображение напомня по-ранни образци от Кападокия. Конни изображения на военни светци ще видим и в синайски икони,и в стенописи от Кримския полуостров от XIII в., а сред паметниците на грузинската живопис — и от по-ранна епоха[119]. Не бива да забравяме и созополската релефна дървена икона, на която са изобразени св. Георги и св. Димитър на коне[120].

Стената над апсидата на диаконика е била заета във втория регистър от

Въведение Богородично в храма[121]. Вляво и днес личат фрагменти от дрехата на Захарий, приклекнал и протегнал ръце, за да посрещне малката Мария, която се откроява пред олтарните двери, издигнати върху две стъпала. Вдясно зад нея са Йоаким, подтикващ дъщеря си и обърнал лице към Анна, която, наклонила леко глава, подканя малката с ръка. Зад тях е групата на девойките, първата от които е обърнала към зрителя дланта на лявата си ръка. За отбелязване тук е белият мафорий на Анна, който се спуска около врата и се губи под тъмната мантия. Същата схема, само че обърната, Въведението има още в „Св. София" в Охрид,[122] където намираме и облеклото на Захарий, предаващо доста вярно одеянието на еврейските първосвещеници — върху туниката е облечена втора, дълга до коленете дреха, наречена меил, от бордюра на която висят кръгчета — звънчета според старите източници[123]. В Мелник над тази дреха, която има широки ръкави до лактите, Захарий носи мантия, чийто бордюр е богато украсен с перли. Иконографската схема на сцената е същата и в стенописите на базиликата в Сервия,[124] които по време, а и по стил са близки до мелнишките, както и в стенописите от манастира Йоан Богослов на остров Патмос,[125] където разположението и жестовете на участниците се покриват с мелнишките и където зад облечения по същия начин Захарий се издигат стъпаловидно форми, еднакви с тези в Мелник. На върха на тези стъпала в Патмос е седнала малката Мария, хранена от ангела. И това ни кара да смятаме, че и в Мелник сцената ще е имала същия общ вид. В протезиса, на северната му стена, е останала съвсем малка част от Укротяване на бурята: очертаният с елипсовидна линия нос на кораба, част от одеждите на св. Никола и зеленото море с кръгли вълни, фрагменти, които не са достатъчни за проучване на сцената. Можем да кажем само, че кръглите вълни ще намерим и в боянските стенописи, както и в украсени с миниатюри ръкописи[126].

Най-труден за изследване при дадените обстоятелства е стилът на стенописите в старата мелнишка църква „Св. Никола". По запазените фо-

тографии трябва да се работи извънредно предпазливо и с резерва, като се има предвид, че вероятността да се сгреши не е малка. Все пак струва ни се, че бихме могли да разделим запазените стенописи на три групи, две от които имат много общо помежду си и трета, която се отделя доста рязко от тях. Т. е. тази просторна както по размери, така и по височина базилика съвсем естествено не е била изписана от един единствен майстор. Знаем, че обикновено дадена група художници от едно зографско „ателие", „сдружение" или „артел" е поемала работата над един паметник. При неголемите паметници тази група се е състояла от един майстор и един или двама помощници, какъвто е случаят в Бояна, Земен, Долна Каменица. Тук в Мелник обаче намираме ръцете поне на двама майстори. Единият от тях е изписал апсидната композиция, някои изображения в протезиса, образа на младия воинен светец под ктиторския надпис, може би централната част от Възнесението и вероятно Христос или целия Дейсис в апсидата на диаконика (лошото състояние на стенописите и не особено добрите фотографии не позволяват да бъдем сигурни в последното). Втори майстор е рисувал изображенията на светците Антим, Антипа, Кирил (Александър) Александрийски и Григорий Ниски в северната част на бемата, Видението на Петър Александрийски и Възнесението на предапсидната арка или поне поголямата част от фигурите на апостолите. По всяка вероятност от неговата ръка са излезли и някои от останалите изображения в страничните олтарни отделения. Тези двама майстори, ако съдим по Възнесението, ще са работили едновременно. Те са си разпределили основната част на работата. Първият от тях е малко посух, по-строг, линията при него е по-калиграфска и по-остра, по-често права или елипсовидна, тънка и нервна в меките драперии и на места не лишена от известна маниерност, например при горната част от хитона на апостол Петър в апсидата, където тънки щрихи, наподобяващи шрафировка, засилват приликата с някои цариградски миниатюри от XI век. Лицата, които той рисува, са изключително фини, със замислени че-

ла и погледи, като окото е подчертано отгоре и отдолу с отворена тънка черта под леко извитите към края, почти прави вежди и ирисът, по-светът от зеницата, придава дълбочина и особена атмосфера на погледите. Характерни за този майстор са освен това и финитe тънки носове, с тесен връх и ноздри, прави или едва загърбени, и начинът, по който рисува ушите — в горната част на ушната раковина има продълговат, топчест накрая израстък, а външната линия е надебелена, с леко отклонение около средата. В старческите лица линията разграничава формите на мускулите, чертае бръчките чрез широки геометризувани бели светлини. При младите лица сенките, в зеленикавокафяво, се сливат с контура и широките петна от изсветлена охра заемат почти всички плоскости на лицето. Все пак и тук очите, носът, устните и трапчинките под тях се открояват ясно. Трите лица на млади светци, излезли от ръката на този майстор,са рисувани по един шаблон — яйцевидният овал, почти правите вежди, ниското, покрито с подравнена като калпак коса чело, еднаквите гънки на шията, доказват това. Едното от тези изображения, това на дякона Евпъл, което е стояло в протезиса, до източния ъгъл на неговата южна стена, е достъпно днес за зрителя. То се намира във Филиала за старо изкуство на НХГ, веднага вляво от входа, и може да ни даде представа за начина на работа на този майстор. Фонът, днес доста измит и избелял, е бил някога тъмносин в горната си част и тъмнопетроленозелен под раменете на светеца, което е правело образът да се откроява с белия стихар и наситено охровия нимб. Охрата на този нимб е положена направо върху мократа мазилка, едновременно с фона. Върху нея с тъмночервеникавокафяви линии са били набелязани контурите на лицето и най-дълбоките сенки. След това е положена равна меко маслинено-зелена подложка, която около контура на лицето и на отделните му форми влиза в състава на сенките. Върху тази подложка е нанесен почти равен слой от разбелена охра, която под очите, по носа, челото и скулите е повторена, вече пастьозно. Там, където охрата свършва, меките

зелени сенки са подсилени от фини, студенозелени, със смарагден оттенък, черти. По същия начин са работени шията и ръцете. Върху червеникавокафявата коса, тук-таме с охрови петънца, малката тонзура или скуфейка е изписана вероятно вече на сухо. Всъщност плътта е предадена чрез три последователни слоя, от които последният не се прониква с първите два и не е изключено да е нанесен също на сухо. Но подобен начин на работа ще видим и при дрехите на светеца, където хубавото, меко светлосиньо на бордюра около врата и на кърпата, с която държи артофория, е положено върху светла керемиденочервена подложка. Белият стихар има днес кафявочервеникави сенки, но върху дясното рамо личат остатъци от пурпурнолилав контур, а в лявата засенчена част на шията — от черен. Орар в наситено смарагденозелено се е откроявал на едното рамо на светеца. В дясната ръка той е държал тънък мъченически кръст. При този образ виждаме умението на майстора да съпоставя контрастни тонове — охрата на нимба и артофория със синьото на околовратния бордюр и на кърпата и да откроява образите на фона така, че те ясно да се отделят от него. Лицето на другото изображение, изложено в Криптата — изправеният в лявата страна на апсидата епископ, е разрушено вероятно при свалянето. Цялата фигура обаче е доста добре запазена. Фонът зад нея е трицветен: долу около осем-десет сантиметра охровочервеникава „земя“, след това до около средата на бедрата маслиненозелен с жълтеникав оттенък и нагоре тъмносин. Фигурата на светеца в почти естествен ръст има нормални пропорции — главата се нанася 6,5 пъти на тялото, като раменете, добре оформени, са леко смъкнати. От цялата фигура лъха спокойствие и сигурност, подсилени от усещането, че светецът здраво, стабилно е стъпил на левия си крак, като леко е прегънал десния в коляното. Тук отново е налице предпочитанието на майстора към цветовите контрасти — ясносинята туника на светеца с черни клави се проектира на маслиненозеления фон, докато върху тъмносиньото изпъква белият многокръстен фелон. Сенките на този

фелон са предадени с широки, леко положени, на места полупрозрачни пурпурнолилави линии, докато контурите и сенките на омофора са рисувани с чиста охра. И тук майсторът създава два колоритни акцента, отново чрез противопоставяне на охра и ясно лазурносиньо. Плътта на този светец е малко по-тъмна от плътта на младежа дякон, по-тъмни са и контурите на ръце, коса, лице — те са изтеглени с тънки черни линии. Една от старите фотографии ни показва лицето на този светец — слабо, фино мургаво лице на мъж на средна възраст със съсредоточен, мислещ поглед. Контрастът между тъмните мустаци и прошарените коси, необичаен за византийското изкуство, му придава нещо особено индивидуално. Леката стилизация на бръчките по челото и под очите, на разбърканите прошарени коси и разделената на три масура брада не успява да изсуши и умъртви израза на интелигентност и известна острота, подкрепени от финитe черти на самото лице. Като имаме пред очи лицето на дякона Евпъл, можем да кажем, че тук зелените сенки са подсилени от червеникавокафяви и от черния контур, а над разбелената охра на осветената плът са положени едри, сигурни, светли мазки по най-изпъкналите места. Не по-малко интересно е лицето на Атанасий Александрийски — последният от редицата йереи в южната част на апсидата. Това е вече лице на белобрад, бихме добавили и добродушен, старец с широко оголяло чело. Бръчките са обаче умерено стилизирани и доста вярно предават мускулатурата на това широко, спокойно лице. Едри бели мазки, които накрая изтъняват и се преливат със сенките на бузата, и леки, едва забележими щрихи бележат изпъкналите части на лицето. Местата, където тези мазки не са положени, остават по-тъмни и включват бръчките, които разграничават лицевите мускули, като само около окото, под скулите и до контура на лицето са подсилени от тъмни линии и сенки. По същия начин са работени и лицата на останалите светци в апсидата, които са полошо запазени. От изображенията на Христос и апостол Петър в Ръкополагането на Яков можем да си дадем сметка до известна степен и за на-

чина,по който зографът предава драпериите и формите на човешкото тяло, което не личи при фелоните и полиставрионите на йереите (те са били работени от твърда бродирана материя, която прави малко гънки, а освен това белите дрехи в стенописите са винаги по-леко и обобщено моделирани). Ще започнем от фигурата на апостол Петър. Докато десният крак на изтънената фигура е маркиран от елипсовидната гънка на бедрото и V-образните по прасеца, а лявото коляно е белязано, както и дясното рамо, от елипсовидна светлина, от долния край на която излизат лъчеобразно бели щрихи и триъгълно бяло петно, то гръдният кош на светеца потъва под пресилените сенки и като че изчезва.Че образците, от които се е учил майсторът, са от високо качество, личи от мярката, от сдържаността при стилизацията на тези гънки, от лекотата и безплътността на щрихите и самите материи. Тази лекота и безплътност се чувствува и при Христовата фигура. Тук сенките са по-меки и леки, но както и при Петър, една част от тялото напълно се стапя зад гънките, повечето успоредни и вертикални, въпреки убедителността на стойката и на жеста. Формулата, по която са стилизувани гънките на тези дрехи, различните по дебелина линии, които им придават различна дълбочина, и елипсите и чупките, които тези линии образуват, ще видим още в класическите за византийското изкуство мозайки от края на XI век (Дафни)[127]. Пак там намираме особеното нагъване на химатия върху гърба на Петър, което, повторено в Мелник от извивката на ръкава, носи вече известна маниерност. Този вид гънки, но вече многократно подсилени и надиплени, стават характерни за редица провинциални паметници на монументалната живопис от края на XII век[128]. Умерената стилизация на мускулите на лицата и снопчетата на косите в Мелник отвежда също към паметници на мозайката,които се приближават по време до мелнишките стенописи. Майсторът рисува почти всеки косъм от косите и брадите на прошарените светци и украсява с ромбове от ситни перли, подредени върху пурпурнокафяви линии, епитрахилите, набедрениците и наръкавниците на йереите,

докато по кориците на евангелията или профилите на субпеданеумите тези перли стават едри и тежки. Неговата живопис е правена с техниката на мокрото фреско като начало, но пробелите, перлите,а вероятно и други подробности са нанасяни вече на сухо. Фоновете зад фигурите са двуили трицветни и на тези фонове фигурите се открояват със спокойна строгост и величие. Нещо чинно и тържествено има в жестовете на всички изобразени в апсидата светци. Но строги и тържествени са и изображенията на младите светци, които, както казахме, са рисувани по един шаблон. Видяхме, че при белите фелони и стихари майсторът предава сенките с пурпурнолилави, червенокафяви или сини линии, че той обича контрастните съчетания и редува сини и жълти, съпоставя често топлата златиста охра с лазурносиньо или пурпурнолилаво или пък, както ни казва Странски — червено със синьо. Неговата колоритна гама се е състояла от чисти и предимно светли тонове, характерни за фресковата живопис. Той композира много добре и сцените. Така в първия регистър на апсидата светецът вляво затваря композицията не само със строгата си фигура, но и чрез диагонала, получен от ясносинята туника и охровия набедреник над десния му крак, който през дясната ръка отвежда в охровата корица на книгата с дебел ясносин обрез, диагонал, повторен в по-силна степен от дясната ръка, а и от цялото движение на апостол Петър и на св. Яков, с което се създава насочена към образа на Христос ритмична фигура. Подчертано ритмувана е композицията и в дясната част на апсидата — четирите бавно пристъпващи фигури правят еднакъв жест, като за да се подсили ритъма, омофорите са преметнати отпред през дясното, вместо през лявото рамо, набедрениците са отляво, вместо отдясно, наклонът на главите едва забележимо се засилва към центъра, а за да се постигне по-голямо равновесие с лявата страна, като едновременно се изтъкне фигурата на Христос, изображението на Василий Велики е отделено с по-голямо разстояние от останалите. Споменахме, че ритъмът е подсилен от кръстовете на омофорите, но тук през една и туниките са

различни по-цвят. Нашият пръв майстор е наистина голям, добре подготвен, талантлив, опитен и сигурен в своето изкуство художник. Неговата живопис напомня най-хубавите образци на комниновската мозайка и живопис, но редица от изброените по-горе черти показват, че тя е вече от период, когато някои от елинистическите норми, задържали се дълго във византийското изкуство, започват да избледняват. Индивидуализацията на лицата обаче, живият колорит с употреба на допълнителни тонове говорят още веднъж за високата подготовка на зографа, която ще е преминала най-малко в някое от солунските ателиета, а по-вероятно в Цариград.

Вторият майстор е по-малко строг. Създадените от него изображения са по-раздвижени, те се отличават с повече пластичност, живописност и са рисувани със сравнително повече свобода. Негова е по-голямата част от фигурите на апостолите в огромното, изключително монументално Възнесение, където на места ни се струва, че откриваме, особено в някои лица, и ръката на първия майстор. Ако сравним живописта на двамата зографи, ще видим, че при втория линията неусетно се раздвижва, че става едновременно по-гъвкава, по-жива и по-плътна, че формите са схванати по-едро, телата под драпериите имат обем и присъствие, а самите драперии са изгубили от своята нематериалност и носят също една относителна осезаемост и плътност, която липсваше у първия майстор. Той ги моделира с четири степени на изсветляване, докато при първия майстор тези степени бяха три. Сенките при него са по-широки и плътни и самата линия е по-плътна, като широките тъмни черти на сенките са дублирани или оградени най-често от дебели бели линии и този контраст им придава особена сила. Плътта е с една степен по-светла, очите по-големи, с равен тъмен ирис, който се слива със зеницата и се откроява по-силно върху белината на очната ябълка, линиите около клепачите не стигат външния край на окото, носовете и брадичките са по-масивни, дори месести, устните по-сочни и пълни. Формите на тялото са моделирани с преливи, почти без намесата на ли-

нията, като чудесната стройна фигура на юношата Христос във Видението на Петър Александрийски действително напомня антична статуя. Лицата нямат оная строга изтънченост на рисуваните от първия майстор лица,но те носят много характер и са разнообразни и пулсиращо живи. Те са моделирани също с повече преливи, като светлините са полагани на широки петна и дори при старческите лица линията е загубила своя декоративен характер. Нашият втори майстор е също верен на своето време, линията и при него играе главна роля, като се чупи на множество успоредни или елиптични гънки по дрехите и изсветляванията по тези дрехи оформят елипси, капковидни и триъгълни петна. И тук формулите на стилизация отвеждат до ранни паметници, като същевременно имат паралели в близки по място и време стенописи, но има някаква антична мощ в едро изваяните, категорични фигури на апостолите от Възнесението и някаква антична прелест в стройната фигура на младия Христос от Видението. Различни са и пропорциите на човешкото тяло при двамата зографи — тънки и фини при майстора на апсидната композиция, фигурите стават едри и могъщи във Възнесението, въпреки че главата не се нанася повече от седем пъти върху тялото. Тази тяхна мощ придава особена внушителност на цялата сцена. За съжаление медалионът с Христос, носен от четири ангела, е запазен само в една малка по размери, недостатъчна за анализ илюстрация у Странски и нещо в него ни напомня за първия майстор. Навярно от втория майстор,ако се съди от виждащите се на фотографиите детайли, са рисувани и двете двуметрови изображения на пророците Исай и Йеремия в извивката на триумфалната арка, които, както казват очевидци, са били също изключително внушителни. Едро видени са и фигурите на епископи в северната част на бемата и на Лъв папа римски в прохода към протезиса. Но те са и по-разнообразни по стойки и жестове, и в никой случай не са правени по един шаблон. По-едри, по-плътни и разчленени по друг принцип са и кръстовете върху фелона на александрийския епископ, сравнени с тези на отците в апсидата.

Различен, по-пестелив и близък до този на някои изображения в трапезишките църкви е орнаментът, украсяващ техните епитрахили, набедреници и наръкавници — тук количеството на перлите е ограничено за сметка на редица кръстчета, кръгчета и полупалмети, свързани с повлек. Но орнаментът е различен и при всеки отделен светец. По-едра и изчистена е и украсата по кориците на евангелията. Единственият архитектурен детайл в стенописите е дело на същия майстор. Във високата сграда зад Петър Александрийски ще видим съчетание на кòса и разгъната проекция, което ни напомня ръкописи от XI и XII век[129]. На още по-ранни паметници напомнят жълтите палми във Възнесението с нежни като на върба листа,[130] които са повторени в миниатюр (от другия майстор?) при рипидите на ангелите-дякони в Мелизмоса.

Това обръщане към античността, което в по-голяма или по-малка степен е налице през цялото развитие на източнохристиянското средновековно изкуство, особено в паметниците от цариградския художествен кръг, тази по-голяма живописност и пластичност, носят нещо ново за момента, новото, което се усеща към края на XII в. и се развива през XIII в., за да съживи комниновската живопис, „новия монументален стил на XIII век“[131], който се заражда в нейните недра, черпейки от по-ранни образци, за да даде през втората половина на века някои от елементите на новото качество — живописта от така наречения палеологовски стил.

Ние не знаем почти нищо за колорита на този втор майстор, освен че палмите от Възнесението, жълти, са се откроявали върху дълбокото синьо на фона. Може би именно той е съпоставял червено и синьозеленикаво и туниките и мантиите в червено, синьо, жълто и зелено (Странски) са рисувани от него. Странски ни казва, че в Мелник колоритната хармония е богата и на синия фон ясно изпъкват дълбоки хубави тонове[132]. Той говори за това, че косите на светците са били не само тъмни или бели, но и руси, червеникави, прошарени. Малко стенописи са останали от третия майстор. Той е рисувал сцените от Страстната седмица на южната

стена на диаконика, Въведение Богородично в храма на източната стена, а може би и конното изображение на св. Прокопий. Дали е бил наистина майстор или помощник, не знаем. Той владее сравнително добре занаята си, но неговото изкуство има попопулярен характер и не е от първо качество. Пропорциите на фигурите са неравномерни — ту прекалено издължени, ту къси и тромави. Първостепенните фигури в дадена сцена са решително по-големи от второстепенните и Христос в тези сцени надминава навсякъде по ръст останалите, докато войниците са дребни, с почти детски пропорции. По ред черти, не само иконографски, които вече отбелязахме, неговата живопис прилича на стенописи в Кападокия, на остров Кипър и в други провинции на Византийската империя.[133] Това е една определно провинциална живопис, една късномкниновска по стил провинциална живопис. Очевидци казват, че тя е била с различен колорит от останалата живопис в църквата и дори у тях се е създало впечатление, че е била изпълнена с темперна, а не с фрескова техника. Странски твърди, че тук фоновете са били жълти, за разлика от всички останали. Вече споменахме, че не е изключено жълто да са били обагрени стените на фона. При този майстор и нимбовете са различни — червени. Охровите нимбове в Дейсиса и жълтите фонове показват, че тук не е имало пожар, който да промени цвета на охрата. Лицата са също тъмни, с бръчки по челата и подчертани сенки, от които очите хлътват навътре,и изсветлявания, които при плътта не стигат до бяло. Войниците имат къси носове и закръглен овал. Много характерно е грозното, с голям нос лице в профил на Юда, което ни напомня отровителя на св. Юстин в календарните сцени на Търновската църква „Св. Четиридесет мъченици“[134]. Линията при третия майстор в Мелник е не само дебела и суха, но и твърда, тежка. Полуелипсите, очертани от драперията по бедрото на Юда, са мъртви, сухи и вместо да загатнат, те унищожават обемността на тялото, като остават по-скоро символичен знак, йероглиф за обемност. Дори леката напречна щриховка тук губи своята стойност. Всичко е прекале-

но твърдо и сухо, прекалено застинало и непропорционално въпреки, а може би поради резкостта на някои жестове. Въведение Богородично в храма е също дело на този майстор. За това съдим не само от тъмните нимбове и поразителната прилика на лицето на малката Богородица с това на войника вляво от Христос в Предателството на Юда, но и от твърдостта и сухотата на драпериите, елементарността на декора и някои чисто формални допълнителни особености— преметнатата през лявата ръка част от мантията на Юда и на девойката зад Анна, както и прекалено еднаквия и характерен начин, по който се нагъват дългите дрехи при краката на някои фигури — Христос в Предателството, девойките във Въведението —особеност, която виждаме и в горния регистър на източната стена на протезиса, където този трети майстор ще е нарисувал най-хубавите си фигури. От тези пет фигури на епископи са останали само долните половини. Те са рисувани всъщност по съвсем същия шаблон, със съвършено еднакви гънки на дрехите, но са разнообразени по подобие на фигурите в централната апсида, като са съчетани тъмен фелон със светла туника и тъмна туника със светъл фелон, ритмувани през едно, а епитрахилите и набедрениците са украсени с перли по съвсем различен начин. Жалко, че не можем да видим цветовете на тази най-хубава работа на третия майстор. Не е известно дали фрагменти от нея са запазени или не. Има моменти, в които този трети майстор ни напомня на първия и ни се струва, че той се е стремил да прилича на него, още повече че той също е учил в духа на комниновската живопис. Той обаче не успява да постигне нито финеса и изискаността, нито строгата, сдържана монументалност на майстора на апсидната композиция. Неговата живопис звучи най-декоративно, и главно в това се състои нейната привлекателност.

Състоянието на паметника не ни позволява да узнаем не само каква е била като цяло декоративната система на стенописите, но и какъв дял от цялостната стенописна украса е имал всеки един от тези майстори. Трудно е да се съди също така от чия ръка е излязло Кръщението с ня-

кои особености то напомня на първия майстор, но като че ли изпълнението е по-слабо. Състоянието на стенописите и лошата фотография на сцената не ни позволяват да дадем точен отговор и на този въпрос.

Както вече казахме, най-фино, най-сдържано, строго и изискано е изкуството на майстора, рисувал в първия регистър на апсидата. В нашата представа това е стар, известен и почитан първомайстор, оглавил вероятно цялата група от зографи. Неговото изкуство спокойно се вмества в рамките на комниновския стил, а финесът на изпълнението, изтънчената колоритна хармония, в която често са съпоставяни допълнителни тонове (което ще срещнем и при най-добрия от майсторите на Нерези, рисувал образите на светци-монаси в цял ръст)[135] и ред други качества, могат да се отдадат на неговата принадлежност към цариградския (или най-малко солунския) художествен кръг,[136] ако не по произход, то по школовка. Той прави все пак нещо необичайно за епохата — вместо Поклонение на жертвата рисува в централната апсида ръкополагането на Яков „брат Господен", което дори и да е било по поръчка на ктитора или на местното духовенство, говори за широки възможности. Дали доброто познаване на тази композиция не свидетелствува в полза на неговите връзки с Атон (твърде близко до Солун и Мелник), а може би чрез Атон и със Синай.

Лично ние, чисто субективно, предпочитаме втория — майстора на апостолите от Възнесението и на Видението на Петър Александрийски. Струва ни се, че той е по-млад, побуен и възторжен, с повече усет към многообразието и пулса на живота. Неговата живопис, както казахме, носи нещо от „новия монументален стил на XIII век", едно ново разбиране за пластичност — в моделировката на драпериите и особено на плътта, в теглото и обема на фигурите, — за движението и присъствието на участниците в дадена сцена, една нова мощ и категоричност на фигурите. Този майстор безспорно е бил запознат с образци на античното и класическото византийско изкуство и понеже е също изключително добър живописец, това запознаване ще е станало вероятно във византийска-

та столица (или най-малко Солун). Той има високо самочувствие и не се стреми да подражава на своя колега, както това прави третият, който може и да е бил помощник на първия майстор. Все пак изкуството на третия майстор носи изцяло печата на едно определено течение в средновековната живопис, с провинциален и декоративен характер и подчертано източна иконография[137], и този печат лежи върху цялата украса в горните регистри на диаконика. Този майстор, вероятно местен, не ще е дошъл от много далече. На места, например в гънките по туниката на юношата Христос и химатия на апостол Петър, има елементи, които свързват тримата майстори и ни се струва, че не е изключено те да са си помагали взаимно или незабелязано да са влияли един другиму. И все пак вторият от тях рязко се отделя по-пластичност, а третият — по качество от другите двама.

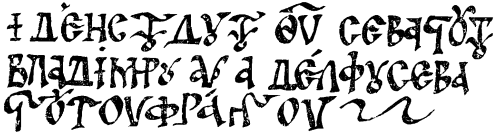
Ако потърсим стилови паралели на мелнишките стенописи в близките по място и по време паметници, ще се обърнем най-напред към фрагментите от стенописи в базиликата на Сервия, където в начина, по който са изградени и моделирани лицата и фигурите на девойките във Въведение Богородично от втория стенописен пласт (XII—XIII век), има много черти близки до изкуството на нашия втори зограф, и по-точно до образите на апостолите от Възнесението. На тази близост обърна, с пълно основание, внимание още А. Ксингопулос[138]. Новото разбиране за пластичност, подчертаната обемност, особено в лицата и сочните устни, излезли от ръката на този майстор, срещаме вече развито главно в паметници от двадесетте години на XIII в., като „Св. Апостоли" в Печ, Милешево (Югославия)[139] и „Св. Архангели" (Затрупаната църква) при с. Иваново, Русенско,[140] както и до известна степен в новооткритите изображения на мъченици от първия живописен слой в „Св. Петър и Павел" в Търново[141]. Стилизацията на дрехите в Мелник обаче показва още твърде много реминисценции от комниновската живопис, особено тези на майстора, изписал апсидната композиция, чиито стенописи са най-близки до създадените през осемдесетте-деветдесетте го-

дини на XII в. паметници на монументалната живопис. Общи елементи в трактовката на лицата можем да намерим и със стенописите в манастира Йоан Богослов на остров Патмос,[142] където обаче драпериите са предадени по-твърдо и сухо и където ни се струва, че могат да се намерят и други по-провинциални черти. Споменахме по-горе, че майсторът на апсидната композиция се доближава по финес на изпълнението до един от живописците в Нерези, рисувал част от изображенията на прави светци, предимно върху северната стена на църквата. Сред стенописите на Бачковската костница, особено тези от източната стена на горния притвор, също ще срещнем черти, които намираме и в Мелник — трактовката на гънките на дрехите при изображението на апостол Павел вляво от вратата[143] наподобява дрехата на апостол Петър в мелнишката апсида, докато начинът, по който са положени изветляванията и гънките върху бедрата на фигурите в горния регистър на същата стена, ги приближава до работата на втория мелнишки зограф. Тук няма да изброяваме всички паметници от края на XII и началото на XIII в. и да повтаряме вече установени от други автори истини. Отдавна беше казано,[144] че линейната стилизация на стенописните изображения през комниновската епоха тръгва от образци на мозайката, за да достигне до маниеризъм и декоративност или специфична експресивност в различни паметници от източнохристиянския кръг, повечето от които се намират далече от византийската столица. Ще отбележим само, че живописта в „Св. Никола“ при мелнишката крепост като цяло свидетелствува за прехода от комниновската живопис към новите пластични тенденции на XIII в., като регистрира различните похвати и начини, по които този преход се извършва у отделните майстори.

Не бихме могли да се съгласим с твърдението на проф. В. Джурич,[145] който смята, че майсторите, рисували стенописите на църквата „Св. Никола“ в Мелник, са излезли от същото ателие, което е изписало църквата „Св. Никола“ в с. Манастир до Битоля. С това той датира стенописите от втората половина на XIII век. Както видях-

ме, майсторите на мелнишката църква са с висока школовка и тяхното изкуство е от по-високо качество. Техните най-близки паралели се вместват в един диапазон от осемдесетте-деветдесетте години на XII в. до първата четвърт на XIII век. Нито един от мелнишките майстори не може да се оприличи с тези рисували в с. Манастир,[146] чиято живопис носи съвършено други черти, характерни за работата на едно определено провинциално ателие. Тяхната живопис е много по-опростено линейна по отношение на дрехите, докато в лицата моделировката е по-напреднала, но типовете и изразите на лицата са далече по-шаблонни и безжизнени. Наистина живописта на третия зограф в Мелник притежава някои подобни черти, но те намират близки паралели в определен кръг паметници от края на XII в., за които вече говорихме. Самият подбор на сюжети и теми в запазените мелнишки стенописи и особено композицията в апсидата правят невъзможно датирането на „Св. Никола“ в Мелник от втората половина на XIII в., тъй като цариградската патриаршия, в чието диоцез влиза Мелник,[147] фактически не съществува до 1261 г., а патриарсите са в Никея, която е сравнително далече. Същевременно през XIII в. богомилството отстъпва на заден план в богословските спорове, чието острие е насочено към римската църква. Богословските спорове във Византия са в разгара си през XI и главно втората половина на XII, а у нас — в самото начало на XIII в., и това е времето, когато най-късно биха могли да бъдат създадени стенописи с така явна антиеретическа тенденция. Двете монети от времето на Мануил Комнин, намерени в наоса на църквата, са още едно доказателство в полза на такава датировка. Гръцките надписи върху стенописите[148] не ни дават възможност да узнаем нещо повече за трима зографи, изписали църквата. Наистина трудно е да се предположи, че първите двама от тях биха могли да получат своята школовка у нас, тъй като до самия край на XII в., близо два века, нашата страна е под византийска власт. Ктиторският надпис обаче, макар и също на гръцки, ни дава сведения за дарителя, с чиито средства

е била изписана просторната базилика, която, както показва апсидната композиция, отрано е била определена за епископска. Надписът, който е стоял на южния приолтарен стълб, над бюста на младия голобрад воин (св. Димитър), гласи:



(моление на раба божи севаста Владимир, едноутробен брат на севаста Франгос (Франк)[149]

Писачът на надписа явно не е размерил добре мястото, с което е разполагал. Първите редове са пълни със съкращения, докато на последния ред, освен че са изписани всички букви, но е останало празно място, което той е запълнил с есовиден орнамент. Ако разгледаме внимателно отделните букви, ще забележим, че писачът предава чистия ипсилон с υ, докато с ϒ и γ бележи съкращението, сливането на ου, равно на звука у. Това показва, че в случая, т. е. в последния ред υ не може да бъде четен като ν, още повече че множественото число на родителната форма των φραγγων изисква употребата на ω, а коректният гръцки език не само на този, но и на останалите надписи в църквата изключва възможността за фонетична грешка. Това потвърждава правилното четене на Н. Мавродинов и Ив. Гошев, което даваме по-горе.

Както видяхме, главният ктитор на църквата в този български град носи славянското име Владимир. С името на неговия брат Франк обаче на гръцки са наричали латините. В. Лоран отбелязва[150], че името Франгос е било много често във Византия още през XI в., когато гръцки земи са попаднали в ръцете на западни феодали и че то е означавало не само „син на франк", но често е било употребявано като прякор и за местни жители. Не е изключено един от родителите на двамата братя севасти да е бил от латински произход. Във Византия титлата севаст е била давана на членовете от свитата на владетеля, докато у нас и в Епир тя означава преди всичко административна длъжност — владетел на обширна

административна единица[151] (област). Дали нашите двама братя севасти са били членове на свитата на византийския император, на епирския деспот или на някого от първите владетели на Втората българска държава или са били областни управители, нямаме никакви данни. Както отбелязахме в началото, Мелник влиза в българските граници още към края на XII век. Стенописите на „Св. Никола“ не могат да бъдат създадени много преди края на този век, дори някои моменти в декоративната система, стила и иконографията на паметника теглят към самото начало на XIII в., когато Мелник е вече български. Не е изключено севастите при третия или четвъртия кръстоносен поход да са довели със себе си или поканили майстори от византийската столица, предлагайки им убежище и работа. Всичко това обаче остава в областта на предположенията.

Друго, вече косвено, сведение получаваме от преписания на времето от П. Пердризе надпис върху челната страна (профила) на апсидната конха[152]. Това е част от архиерейската молитва, което се чете по време на херувимската песен при литургията: „Недостоен в архиерейството заради многото и неизказано Твое търпение (великодушие). Да, Господи, помилуй и прости!“ По всяка вероятност този надпис ще е бил направен по поръка на местния архиерей, т. е. на Мелнишкия епископ. Това показва, че църковната власт в Мелник е казала своята решаваща дума в подбора и разпределението на стенописната украса на църквата, докато ктиторът, както се е случвало често, ще е дал само необходимите средства.

От богословска гледна точка стенописите са обединени около два основни момента, които в последна сметка се сливат: първият, че ерусалимската църква, епископският сан и литургията са учредени и осветени лично от Христос, което чрез учението за тайнството на причастието достига до втория въпрос, на който многократно се набляга в стенописите и който е, както видяхме, свързан с основната за византийската църква христологична догма — за триединната същност на бога и оттам за реалността на въплъщението на Христос и съответно на изкуплението на чо-

вешките грехове чрез неговата смърт. Основните въпроси на християнската догматика са многократно уточнявани и кристализирали още след иконоборския период. Коя е причината те да бъдат така настойчиво илюстрирани в стенописната украса на една църковна сграда? Ако се обърнем към историята, ще видим, че в течение на целия XI и особено на XII в. византийската не само църковна, но и светска власт води непрекъснати полемики и борби с различните еретически течения: павликяни, масалияни, богомили[153]. Византийският император Алекси I Комнин стига до открита разправа с богомилите. Император Мануил I Комнин свиква два събора по въпросите на христологичната догматика. Югославската изкуствоведка Г. Бабич, проучвайки сцената Поклонение на жертвата (Мелизмос), стигна до извода[154], че цялата литургична композиция в апсидите на църквите от югозападната част на Балканите се появява през XI—XII в. именно като следствие от съвременните христологични спорове. Х.Г. Бек отбелязва, че едно от тогавашните съчинения за Причастието е било насочено конкретно срещу богомилите[155]. Знаем, че именно България е родината на богомилското движение, което отрича единосъщието на светата Троица, причастието и цялата литургия като тайнство, а в крайните си форми и всяка власт[156]. Освен това богомилите признавали само дяконския, презвитерския и епископския духовни чинове. Голямата близост на апсидната композиция в Мелник с цитирания по-горе текст от беседата на презвитер Козма срещу богомилите[157] свидетелствува за противобогомилската насоченост на сцената. Във възстановената българска държава също започват гонения на богомилите — на всички ни е известен съборът против богомилите в 1211 г., по времето на цар Борил,[158] а мощите на ревностния борец срещу богомилството Иларион Мъгленски, канонизиран за светец, са тържествено пренесени и погребани в Търново от цар Калоян[159]. Едно от главните средища на богомилите, Бабуна планина до Прилеп (в някои средновековни ръкописи богомилството е наричано „бабунска вяра")[160], се намира само на 150 км от Мелник. Не

много далече е и Мъглен. Й. Трифонов ни съобщава за съществуването на богомилска църква в Мелник[161]. На събора на катарите в Сан Феликс де Караман през 1167 г. богомилският свещеник Никита от Цариград, като изброява богомилските общини, споменава и Меленгийска община[162], която някои от нашите учени търсят около Мелник,[163] може би имайки пред вид споменатото у Трифонов. При това положение съвсем естествено и дори наложително би било официалната църква да се бори с всички средства, включително и монументалната живопис, срещу богомилското влияние, което ще е било особено силно в Мелник и Мелнишко. През времето на византийската власт Мелник е влизал в диоцеза на цариградската патриаршия,[164] т.е. мелнишката църква е била под прякото влияние на Цариград. По това време там са били изпращани на заточение провинилите се пред столичната власт византийци. В намерените до днес документи няма данни кога точно Мелник е станал епископско средище, но това се е случило не по-късно от XIII век[165]. Новата епископия, особено в един край, където богомилството е много развито, ще е искала на всяка цена да утвърди правото на своето съществуване, както и своето правилно становище по въпросите на официалната христологична догматика. Това е основната причина, която обуславя идейното съдържание на живописната украса на църквата. Стенописите на църквата „Св. Никола“ при Мелнишката крепост, един паметник на средновековната монументална живопис с ктитор българин в стария български град Мелник, притежават, както видяхме, високи художествени качества, като са освен това свидетелство за вълненията в духовния и политическия живот на своето време. С това те заемат важно място в историята на цялата източнохристиянска средновековна живопис.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Н. Мавродинов,* Църкви и манастири в Мелник и Рожен, ГНМ V, 1936, с. 285.

2. При завземането на смолянската област—*В. Златарски*, История на българската държава през средните векове, I,1,1918, с. 349—350; *Й. Иванов*, Български старини из Македония, С., 1931, с. 6—8,12,212—213; за старото славянско население по тези места — *Ив.Дуйчев,*Мелник през Средновековието,Сб.Българско средновековие,С.,1972,с.374—377.

3. *Lebeau, M. de St.Martin, M. Brosset*, Histoire du Bas-Empire, XIV, Paris 1833, p. 205—206; *В. Златарски*, История на българската държава през средните векове, 1,2, С., 1927, с. 740—741; *В. Иванова-Мавродинова,* Град Мелник, Славовата столнина, Родина, I,1939. кн. IV, с. 110—112; *Ив. Дуйчев,* Мелник през Средновековието, с. 377—382.

4. *Lebeau, M. de St. Martin, M. Brosset*, Histoire du Bas-Empire, XVII, Paris 1834, p. 10—11; *В. Златарски*, История на българ държава, III, С.,1940, С., 82—83,106; *П. Мутафчиев*, История на българския народ, II, С., 1944, с. 45; *Ив. Дуйчев*, цит. съч., с. 384—385.

5. *Lebeau, M. de St. Martin, M. Brosset*, op. cit., XVII, p. 303—304; *В. Златарски*, История...,III, с. 272—282; *П. Мутафчиев*, цит. съч., с. 68—69;*И. Дуйчев*, цит. съч., с. 385—399; *Б. Ферјанчиh,* Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд, 1960, с. 33; История Византии, III, М., 1967, с. 57.

6. *В. Златарски*, История, III, с. 321—322, 351; *П. Мутафчиев*, цит. съч., с. 82—83; *И. Дуйчев,* цит. съч., с. 398—399; История Византии, III, с. 59; *V. Papadopoulos, A. Arcadios Vatopedinos,* Un acte officiel du despote Alexis Sthlavos au sujet du couvent de Spileotissa près de Mélenicon, Cn. A. XLV (1933), p. 391—396.

7. *Lebeau, M. de St. Martin, M. Brosset*, op. cit., XVII, p. 424—426; *В.Златарски*, История, III, с. 432; *П. Мутафчиев,* цит. съч., с. 99; *В. Иванова-Мавродинова,* Гр.Мелник..., с. 111; *И. Дуйчев*, цит. съч., с. 400—404; История Византии, III, с. 37, 62.

8. *Lebeau, M. de St. Martin, M. Brosset*, Histoire du Bas-Empire, XVIII, Paris, 1835, p. 5—10; *В. Златарски*, История, III, с. 452—453; *П. Мутафчиев*, История на бълг. народ, II, с. 102—103; *В. Иванова-Мавродинова,* цит. съч., с. 111; *И. Дуйчев,* цит. съч., с. 405—408, заб. 34. Интересна е създадената във връзка с превземането на града гръцка легенда: *Fr. Dölger*, Zwei byzantinische Reiterheroen erobern die Festung Melnik, ИБАИ, XVI, 1950, с. 275—279; *Ив. Дуйчев,* Проучвания върху българското Средновековие, Сб. БАН, XLI, 1, 1945, с. 111—114.

9. Около средата на XIV век Мелник влиза за кратко време в пределите на сръбската държава — *Й. Иванов,* Българите в Македония, С.,1917, с. 47—49; *Ив. Дуйчев,* Мелник

през Средновековието, с. 409—410. Има сведение, че деспот Йоан Углеш е подарил през това време на светогорския манастир Ватопед съградения от Алекси Слав манастир Богородица Спилеотиса — Г. Острогорски, Серска област после душанове смърти, Београд, 1965, с. 23—24, 114—115.

10. *Й. Иванов,* Българите в Македония, с. 203, 226, 236, 331, особено 338—339, 103; *В. Иванова-Мавродинова,* цит. съч.,с. 111—112; И. *Дуйчев,* Мелник през Средновековието, с. 410—412.

11. *Архим. Климент Рилец*, Рилският манастир, Мелник и мелнишкият край, Дух. култура, XLIV, 1963, кн. 3, с. 2—8.

12. *В. Григорович,* Очерки путешествия по европейской Турции, М. 1877, с. 124, намира 26 църкви и „. . .монастыри, один во имя Св. Николая, построен будто бы Иоанном Владимиром и росписан, как сказывают, Панселином."

13. *P. Perdrizet*, Melnic et Rossno, BCH, XXXI, 1907, p. 21—35.

14. *А.Василиев,* Проучване на изобразителните изкуства из някои селища по долината н Струма, Изв. на ИИИ, VII, 1964, с. 175—178.

15. *В. Пандурски,* Църковни старини в Мелник,Роженския манастир и Сандански, Дух. култура, 1964, кн. 4, с. 11,14—15.

16. *A. Stransky*, Remarques sur la peinture du Moyen-Age en Bulgarie, en Grèce et en Albanie, Actes du IVe Congrès International des Etudes Byzantines, ИБАИ, X, 1936, с. 37—40; *Idem*, Les ruines de l'église St. Nikolas à Melnic, Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, II, Roma 1940, p. 422—427.

17. *A. Stransky*, Ruines et fresques de l'église de St. Nikolas à Melnic, Praha, 1929, която не ни беше достъпна.

18. *Н. Мавродинов,* Църкви и манастири в Мелник и Рожен, с. 292—300; *Същия,* Старобългарското изкуство XI—XIII в., с. 33—35. За надписа вж. по-долу, с. 63, заб. 149.

19. *И. Акрабова-Жандова,* Видението на св. Петър Александрийски в България,ИБАИ XV, 1946, с. 24—36; вж. заб. 73.

20. *А. ΧΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ,* ΠΑΡΑΤΗΡΗΣ ΕΙΣ ΤΑΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΕΛΕΝΙΚΟΥ, ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΣ, т. 10, (ΦΙΛΟΣΟΦΗΚΙΣ ΣΧΟΛΗΣ), ΘΕΣΣΑΛΟΝΗΚΗ, 1950, с. 115—128.

21. *С. Георгиева,*Археологически проучвания на късносредновековната църква „Св. Никола" в Мелник, Археология, XV, 1974, кн. 2, с. 28—36.

22. *Св. Босилков,* Календар Старо българско изкуство, С.,1970, обр. 20; *Същия,* 12 стенописа от България, С.,1971, с. 8—9, т. IV; *К. Кръстев,* Наченки на ренесанс в средновековна България, С.,1971, с. 176—177; *Ив. Дуйчев,* Мелник през Средновековието, с. 387—388.

23. *Н. Мавродинов,* Църкви и манастири в Мелник и Рожен, с. 292—298; *Същия,* Старобългарското изкуство XI—XIII в., с. 33—35; *С. Георгиева,* цит. съч., с. 29—35.

24. *А. ΧΙΓΓΟΠΟΥΛΟΣ,* ΑΝΑΣΚΑΦΑΙ ΕΝ ΣΕΡΡΑΙΣ; ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΙΣ ΕΤΑΙΡΕΑΣ, ΑΘΗΝΑΙ, 1929, p. 121 — 122; *Н. Мавродинов,* Църкви и манастири, с. 294.

25. *Н. Мавродинов,* цит. съч., с. 292.

26. *С. Георгиева,* цит. съч., с. 29,съобщава, че двете монети са „от византийския император Мануил II Комнин". Тъй като Мануил II е вече от династията на Палеолозите, запитахме др. Георгиева и се оказа, че е станало грешка и че монетите са от Мануил I Комнин (1143—1180).

27. *А. Василиев,* Проучвания.., с. 176—178.

28. 16 и 18.

29. *P. Perdrizet,* Melnic et Rossno, p. 23—24, fig. 2, е преписал текста на челото на конхата—вж. по-долу, заб. 152. Подобни надписи: *А. Nikolovski,* Kurbinovo, Beograd, 1961, t. 5; *K. Papadopoulos,* Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki, Graz-Köln, 1966, p. 15. t. 5, etc.

30. 20.

31. *А. Василиев.* Проучвания...., с. 177.

32. Ср. *А. Stransky,* Les ruines, t. CXXXVII[1]; *А. Василиев,* Бачковската костница, С., 1965, т. 35 и общо 25—26; *З. Ганц,* Орнаменти фресака, Београд, 1961, т. XXIII, обр. 143; *А. Xyngopoulos,* Les monuments de Servia, Athènes, 1957, t. 11[2].

33. *Л. Мавродинова,* Към въпроса за съществуването на Търновската живописна школа—стенописите на Трапезица, ИИИ, XIV, 1970, обр. 6; ср. *А. Xyngopoulos,* Les monuments de Servia, t. 21[2].

34. Ще го видим по корнизите, увенчаващи стените на фона при календарните сцени в църквата „Св. Четиридесет мъченици" в Търново—*Л. Мавродинова,*Стенописите на църквата „Св. Четиридесет мъченици" във Велико Търново, С., 1974, обр. 10,12; ср. *З. Ганц.* Орнаменти фресака, с. 19—20, т. XVI—XVIII, предимно обр. 100—104.

35. *S. Pelekanidis,* Kastoria, I, Thessaloniki, 1953, t. 11. 19a, 21—22.

36. *J. Beckwith,* The Art of Constantinople, London, 1961, fig. 78.

37. Ср. *Л. Мавродинова,* Към въпроса...., с. 93—94, заб. 20,21, обр. 8.

38. *G. Millet—A. Frolow,* La peinture du Moyen—Age en Yougoslavie I, Paris, 1957, t. 15[1]; *Д. Коцо—П. Мильковиќ-Пепек,* Манастир, Скопје, 1958, т. 41; *П. Мильковиќ-Пепек,* Црквата Св. Константин од с. Свекани, Симпозиум 100 г. од смртта на Кирил

Солунски, Скопје, 1970, обр. 9 и др.

39. = 20.

40. Вж. *Хр. Попов,* Жития на светиите, почитани от православната църква, С., 1930, с. 158—161 (за 23 окт.).

41. *Ив. Снегаров,* Кратка история на съвременните православни църкви, I, С.,1944, с. 4—5, 24—25, заб. 36—45.

42. *Ив. Снегаров,* цит. съч., с. 19, 31, заб. 122; *Хр. Попов,* Жития, с. 161.

43. *N. Brkić*, Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija, Beograd, 1968, s. 296,[1], 299[6].

44. *S. Pelekanidis*, Kastoria,I, t. 38, 57; *M. Restle*, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, II, Recklinghausen, 1967, t, 37, III, t. 493; *K. Weitzmann*, Fragments of an early St. Nicholaos triptych on Mount Sinai, Deltion, per. Δ,t. Δ, 1966 (rec. G. Sotiriou), p. 12—14, t. 1,8,9 et autres.

45. *И. Мансветов,* Церковный устав (Типик), М. 1885, с. 129; *В. Пандурски*, Преподобни Сава Освещени основоположник на Иерусалимския устав, ГДА, т. VI (XXXII), 1957, с. 423—439; *Б. Чифлянов,* Богослужебната реформа на патриарх Евтимий, Studia Balcanica, 8, 1974, с. 34—36; ср. *H. G. Beck*, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München, 1959, p. 252—253.

46. *G. Babić*, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris, 1969, p. 145—146.

47. *В. Ђурић,* Црква Св. Софије у Охриду, Београд, 1963, т. 6—7; *V. Djurić*, Fresques du monastère de Veljusa, Akten des XI Int. Byz . Kongresses, München 1958, p. 118; *K. Papadopoulos*, op. cit., p. 6; *S. Pelekanidis*, Kastoria, t. 9; *М. Јовановић,* О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова, Зб. на штипскиот музеј, I, Штип, 1959, обр. 10—11 и др

48. *А. Василиев,* Бачковската костница, обр. 27.

49. Изход, 16:33—34, която е един от символите на Богородица.

50. Второзаконие, 31 : 26.

51. *Презвитер Козма,* Беседа против богомилите,Увод и превод В.Киселков, С. (без дата), с. 14; *М. Попруженко,* Козма пресвитер, С., 1936, с. 11.

52. За литургиите: *H. G. Beck*, Kirche u. theol. Literatur, p. 236—240,246. Василий Велики е не само автор на литургията, носеща неговото име. В съчинението му за Светия дух напр. се изяснява учението за третото лице на Троицата,а по неговите писма са създадени 92 правила на християнската църква—*И. Снегаров,* Кратка история на съвременните православни църкви, I, с. 462—463.

53. *B. Botte, B. Bobrinskoy, R. Bornert, J. Dalmais et autres*, Eucharisties d'Orient et d'Occident, II, Paris, 1970, p. 113.

54. *M. Le Quien*, Oriens christianus, II, Paris, 1870, p. 95; *Е. Голубинский,* Очерки истории православных церквей, М., 1871, с.153; *И. Снегаров,* Охридската патриаршия,

С., 1919, с. 58,65; *Същия,* История на Охридската архиепископия от основаването ѝ до завладяването на Балк. полуостров от турците, С., 1924, с.188; а и след повторното му падане във византийски ръце — *И. Дуйчев,* Мелник през Средновековието, с. 409.

55. *Д. Ангелов,* Богомилството в България, С.,1969, с. 37—62, по-спец. с. 50—55; за оригиналността на Козма вж. *Ю. Трифонов,* Беседата на Козма презвитер и нейният автор, С., 1923, с. 22—37; *М. Попруженко,* Козма пресвитер, с. CLXV—CCV.

56. Така наречения Пето-шести Трулски събор, състоял се в Цариград в 692 г. — *Протоиерей Ив. Стефанов,* Правила на светата православна църква,С., 1936; с. 187; *М. Попруженко,* цит.съч., с. CXCIII; *Ив. Гошев,* Облеклото на старобългарските монаси, ИНЕМ, X—XI. 1932, с. 2—4.

57. *В. Ђурић,* Најстарији живопис испоснице Петра Коришког, ЗРВИ, V, 1958, с. 174—179; *G. Babić,* Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines du XII^e^ siècle (Frühmittelalterliche Studien II), Berlin, 1968, bd. II, p. 368—386.

58. *G. Millet—A. Frolow,* La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie, I, t. 84.

59. *Н. Кондаков,* Памятники християнского искусства на Афоне, СПб, 1902, с. 225—226, заб. 1, т. XXX.

60. *G. Babić,* Les chapelles annexes, fig. 112; *G. Millet—A. Frolow,* op. cit, I, t. 43

61. *В. Ђурић,* Сопоћани, Београд, 1963, с. 134—135.

62. *В. Ђурић,* Најстарији живопис испоснице Петра Коришког, с. 174—179; *G. Babić,* Les discussions, p. 368—386; *S. Dufrenne,* Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris, 1970, p. 53.

63. *Т. Шмидт,* Благовещение, ИРАИК, XV, 1911, с. 64—66.

64. *Б. Чифлянов,* Проскомидията, ГДА, XVII, 9, 1969, с. 16, 35—36; *G. Babić,* Les chapelles, p. 62, 136; при това протезисът символизира витлеемската пещера, където се е родил Христос: *O. Demus,* Byzantine Mosaic Decoration, London, 1948, p. 22.

65. *А. Кирпичников,* Дейсус на востоке и западе и его литературные параллелы, ЖМНП, 1893, ч. 290, ноябрь, с. 1—22; *Ш. Амиранашвили,* История грузинской монументальной живописи, I, Сахелгами, 1957, с. 58—64; *В. Лазарев,* Мозайки Софии Киевской, М., 1960,с. 30, 38, заб. 3 и цитираната там литература; *Th. von Bogyay,* Deesis, RL zur byz. Kunst, I, Stuttgart, 1966, sp. 1181 ff.

66. *В. Лазарев,* История византийской живописи,I, М. 1947, с. 134—136, 140, 142, 144, 172, 183—184, 186—187; *Ш.Амиранашвили,* История грузинского искусства, I, М., 1950, с. 187, 192, 244, 246, 251; *Същия,* История груз. монум. живописи, I, с. 24, 37; *Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Волская,* Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии Тбилиси, 1966, т. 1, 37, 38, 52—54; *В. Мясоедов —Н. Сычев,* Фрески Спаса-Нередицы, Л., 1925, т. XXIX; *М. Соболева,* Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове, Сб. Древнерусское искусство, М., 1968, с. 11; *О. Домбровский,* Фрес-

ки средневекового Крыма, Киев, 1966, обр. 4, 25, 30, 31, 45.

67. *M. Restle*, Die byz. Wandmalerei in Kleinasien II, sk. XII, t. 171, 193, 196, 281, 287, III, sk. XLVII, t. 359, 360, 414, 433, 511, 521—522.

68. Книга на пророк Малахия 4:5; Мат. 17:10—13.

69. *А. Василиев,* Бачковската костница, с. 11, обр.3—4; *Л. Мавродинова,* Послеслов към книгата на Н. Мавродинов, Боянската църква, С., 1973, с. 114; или в Югославия: *Р. Љубинковић,* Испосница Петра Коришког. История, живопис, Старинар, НС, VII—VIII, 1957, с. 106, обр. 18—19; *Същия,* Црква Св. Апостола у Пећи, Београд, 1964, т. 24.

70. *В. Ђурић,* Сопоћани, с. 135; *S. Pelekanidis*, Kastoria, I, t. 31; *Л. Мавродинова,* Църквата в Земен, С., 1966, т. 27.

71. *И. Мисливец,* Происход Дейсуса, Сб. посв. В. Н. Лазареву, М., 1973, с. 59—63.

72. *Ив. Акрабова-Жандова,* Виденията на св. Петър Александрийски в България, с. 26—30.

73. *G. Millet*, La vision de St. Peirre d'Alexandrie, Mellanges Ch. Diehl, II, Paris, 1930, p. 99—111 (101—102).

74. *И. Снегаров,* Кратка история...., I, с. 35—37, 232—234.

75. *G. Millet*, La vision...., p. 102—104.

76. Древнегреческо-русский словарь, М., 1958, с. 369—370.

77. *G. Millet*, op. cit., p. 110—111, fig. 8.

78. *G. Millet*, op. cit., 105—106, t. VI[1].

79. *G. Millet*, op. cit., p. 106—110; *G. Babić*, Les chapelles, p., 136.

80. *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, Paris, 1916, p. 25—27.

81. *G. Millet*, La vision, p. 106; *S. Dufrenne*, Les programmes, p. 54—55.

82. *А. Василиев,* Ивановските стенописи, С.,1953, с. 19, обр. 15; *И. Акрабова-Жандова,* цит. съч., с. 33.

83. *В. Ђурић,* Црква Св. Софије у Охриду, Београд, 1963, т. 1, 6, 7, 31, ср. с т. 28—29; Единственият свитък с текст намираме при Службата на св. Василий. Вж. също *К. Papadopoulos*, Die Wandmalereien, t. 5,6.

84. В подкуполното пространство на „Св. София" в Цариград; *К. Papadopoulos*, op. cit., t. 5; *П. Мильковић-Пепек,* Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата „Св. Софија" во Охрид, Зборник, Скопје, 1956, с. 56—58, т. XIX и др.

85. *И. Снегаров,* Кратка история, I, с. 276.

86. *И. Снегаров,* цит. съч., с. 232—235.

87. *И. Снегаров,* цит. съч., с. 450; Хр. *Попов,* Жития, с. 278.

88. Едно от ранните изображения на легендата: *S. Pelekanidis,* Kastoria, I, t. 57.

89. *N. Brgkić*, Tehnologija, p. 300, 312, 316.

90. *Хр. Попов,* Жития, с. 94—95; *H. G. Beck*, op. cit., p. 348—350

91. *L. Wratislaw-Mitrović*, *N. Okounev*, La Dormition de la Ste Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byz Sl, III, 1931. p. 139, *V. Petković*, La peinture serbe du Moyen Age, II, Beograd, 1934, t. XLIX.

92. *A. Xyngopoulos*, op. cit., p. 126; *A. Stransky*, Les ruines, p. 424, 426—427.

93. *П. Мильковиќ-Пепек*, Фреските во светилиштето, с. 58, т. XXI.

94. *И. Снегаров,* цит. съч., с. 258—261; *H. G. Beck*, op. cit., p. 46.

95. *S. Der Nersessian*, L'illustration des psautiers grecs du Moyen-Age, II Paris, 1970, p. 76; *S. Dufrenne*, Les programmes..., p. 55.

96. *S. Dufrenne*, L' enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII[e] s., Symp. de Sopocani, 1965, Beograd, 1967, p. 36, n. 12; *Idem*, Les programmes, p. 52, n. 28; *G. Babić*, Les chapelles, p. 62.

97. *S. Pelekanidis*, op. cit., t. 22; *Th. von Bogyay*, Deesis, за житията им.

98. *В. Иванова,* Надписът на Мостич и преславският епиграфски материал, Сб. Надписът на чъргубиля Мостич, С., 1955, с., 93, 97.

99. *Ch. Diehl*, Manuel d'art byzantin, I, Paris, 1928, p. 55, 312, 317, 322; *L. Bréhier*, L'art chrétien, Paris, 1928, p. 104; *H. Torp*, Himmelfahrt Christi, RL zur byzantinischen Kunst, II, Stuttgart, 1971, sp. 1224—1262.

100. Ср. *A. Stransky*, Les ruines, t. CXXXVII$_2$; *В. Турић,* Црква Св. Софије, т. 9—15.

101. *G. Millet*, Recherches, p. 230—231.

102. *G. Millet*, op. cit., p. 170—181, fig. 129—139; *P. Huber*, Athos, Zürich, 1969, p. 195—196.

103. *M. Restle*, op. cit., II, t. 28, 174, 203, 230, III, t. 337, 472, 545.

104. *G. Millet—A. Frolow*, op. cit., I, 24$_2$, 27$_1$; *S. Pelikanidis*, op. cit., t. 84, 95; както и *Ш. Амиранашвили,* История груз. монум. жив., I, с. 136—137, т. 122.

105. *A. Grabar*, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, p. 57—58, fig. 11; *А. Василиев,* Бачковската костница, т. 42.

106. *A. Grabar*, Christian iconography, Princeton, 1968, p. 115; *П. Мијовић,* Теофанија у сликарству Мораче, Зб. Св. Радојчића, Београд, 1969, с. 189—190.

107. *A. Stransky*, Remarques sur..., p. 39, fig. 2.

108. *G. Millet*, Recherches, p. 327—328.

109. *M. Restle*, op. cit, II, t. 181, 207, 236, 271; *J. Tsiknopoulos*, The Encliestra and St. Neophytos, Nicosia, 1965, fig. 15.

110. *В. Димов,* Разкопки на Трапезица в Търново, ИБАД, I, 1915, обр. 97б, 110а, 111,

112, 114; *А. Грабар,* Боянската църква, С. 1924, с. 62, т. XXIa; *Л. Мавродинова,* Църквата в Долна Каменица, С., 1969, т. 13, 30 и др.

111. *A. Stransky*, Les ruines, p. 425, t. CXXXIX[3].

112. *A. Grabar*, La peinture..., fig. 10.

113. Подобен хълм ще видим в кипърски стенописи от 1196 г: *J. Tsiknopoulos*, op. cit., t. 18, 19.

114. *G. Millet,* Recherches, p. 381, fig. 409—410.

115. *M. Restle*, op. cit., II, 28—29, 32, 426—427, III, 516.

116. *K. Lassithiotakis*, Deux églises dans le département de la Canée en Crète, Deltion, per. A, t, B. 1962, t. 15—16.

117. *В. Лазарев,* Искусство Новгорода, М. 1947, т. 14а.

118. *G. Millet—A. Frolow*, op. cit., I, t. 26.

119. *K. Weitzmann*, Icon painting in the Crusader Kingdom, DOP 20,1966,p.79—81, t. 63, 64, 65; *Ш. Амиранашвили,* История груз. живописи, I, с. 137, т. 125—126; *Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Волская,* Росписи художника Тевдоре, т. 18, 19, 50, 59; *Т. Вирсаладзе,* Росписи Микаела Маглакели в Мацхвариши, Ars Georgica, 4, 1955, с. 222, заб. 6; *О. Домбровский,* Фрески средневекового Крыма, с. 34—42, фиг.18, 19 (който, не познавайки легендата за св. Георги и пафлагонийското момче, погрешно идентифицира тримата воини-конници, ср. *Е. Привалова,* Художественное решение двух „чудес" св. Георгия в грузинских росписях зрелого средневековия, В. отд. общ. наук АН Груз. ССР, 1, 1963, с. 206—221).

120. *К. Миятев,* Иконите в България.Икони от Балканите, С. — Белград, 1966, т. 110. През XIV в. конни изображения на военни светци намираме и в Долна Каменица: *Л. Мавродинова,* Църквата в Долна Каменица, т. 36—37.

121. *J. Lafontaine-Dosogne*, Iconographie de l'enfance de la Vierge dans L'Empire Byzantin et en Occident, I, Bruxelles, 1964, p. 136 ss.

122. *G. Millet—A. Frolow*,op. cit.,t. 4[1]; *П. Мильковик-Пепек,* Фреските во наосот и нартексот на Св. Софија во Охрид, IX, Културно наследство III,Скопје,1966, с.6, заб. 4, обр.2

123. *Ив. Марковски,* Библейска археология, С., 1948, с. 376—378; Изход, 28:32—34.

124. *A. Xyngopoulos*, Ta mnemeia ton Servion, t. 7, 8, 9.

61 125. *A. Orlandos*, Fresques byzantines du Monastère de Patmos, CA, XII, 1962, fig. 9—10.

126. *Ив. Акрабова-Жандова,* Боянската църква, С.,1960, т. 45; *В. Лазарев,* История византийской живописи, II, М., 1948, т. 137в, 146.

127. *В. Лазарев.* История византийской живописи, II, т. 161, 163, 165; Всеобщая история искусств, II , М., 1960, т. 32—33; *M. Chatzidakis,* La peinture byzantine (с A. Grabar), Paris, 1965, t. 19, 20.

128. *М. Рајковић,* Трагом једног византијског сликара, ЗРВИ, XLIV, кн. 3, 1955, с. 207—212; *В. Лазарев,* Приемы линейной стилизации византийской живописи X—XII вв. и их истоки, Сб. Византийская живопись, М.,1971, с. 147—169; *Същия,* Мозайки Чефалу, Сб. Визант. живопись, с. 202—239; *L. Hadermann-Misguich,* Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XIIe s., Byzantion, 35², 1965, p. 429—448; *M. Chatzidakis,* op. cit, p. 27—30, 32.

129. *В. Лазарев,* История виз. живописи, II, т. 129—130, 150, 159б, 160; *M. Chatzidakis,* op., cit, t. 88, 91, 101; *S. Der Nersessian,* op. cit., passim.

130. *A. Grabar,* La peinture du Haut Moyen-Age, Paris, 1965, t. 141—142.

131. *Sv. Radojćić,* Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance,Jahrbuch der. Österreichischen byzantinischen Gesellschaft VII, 1958, p. 106—108; *P. Milković-Pepek,* La formation d'un nouveau style monumental au XIIIe siècle, Actes du XIIe Congrès International d'Etudes byzantines, III (Ohrid 1961), Belgrad, 1964, p. 309—313.

132. *O. Demus,* L'Art byzantin dans le cadre de l'Art européen, L'Art byzantin-Art européen, IX-ème exposition du Conseil de l'Europe, Athènes, 1964, p. 101—102; *A. Stransky,* Les ruines, p. 245.

133. 109 и 113.

134. За тези профили вж. *O. Demus,* Byzantine Mosaic Decoration, p. 8.

135. *R. Hamann-MacLean,* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen, 1963, t. 37.

136. *G. Sotiriou,* L'Ecole de Constantinople dans la peinture byzantine, Deltion, per. Δ, t .A, 1960, p. 12—25.

137. *A. Xyngopoulos,* Fresques de style monastique en Grèce, Actes du IXe Congrès des Etudes Byzantines (Thessalonique 1953), Athènes, 1955, t. A, p. 511—516; *M. Chatzidakis,* Les Mosaiques et les Fresques, L' Art byzantin-Art européen, p. 214.

138. *A. Xyngopoulos,* Les monuments de Servia, p. 59—60, 72, t. 7—10.

139. *Р. Љубинковић,* Црква Светих Апостола у Пећи, т. 4, 5, 7, 9, 10, 13, 16—17; *Св. Радојчић,* Милешева, Београд, 1963, т. XI, XXIII и др.

140. *Л. Мавродинова,* Стенописи от времето на цар Иван Асен II в Иваново, Изкуство, 1976, кн. 9 (typo).

141. Те ще бъдат публикувани от К. Паскалева, затова няма да се спираме на тях.

142. *A. Orlandos*, Fresques byzantines du monastère de Patmos, p. 285—302.

143. *А. Василиев,* Бачковската костница, т. 40.

144. = 128.

145. *В. Ђурић,* Византијске фреске у Југославији, Београд, 1974, с. 16, 184—185; *Th. Vlahos*, Geschichte der byzantinische Stadt Melenikon, Thessaloniki, 1969, p. 61, датира без сериозни основания стенописите от византийско време, след 1246 г. Тук трябва да отбележим, че В. Джурич вероятно не познава всички запазени фотографии от Св. Никола в Мелник, тъй като той сам констатира, че кръстовете с детелиноподобни рамена не се срещат в стенописи по-късни от края на XII век: *V. Djurić*, Fresques du monastère de Veljusa, p. 118.

146. *Д. Коцо—П. Мильковик-Пепек,* Манастир, Скопје, 1958.

147. = 54 + *И. Снегаров,* Кратка история, I, с. 438.

148. На гръцки е написана и грамотата на деспот Алекси Слав за построяването на манастира Богородица Спилеотиса, вж. *Й. В. Papadopoulos-A. Arcadios Vatopedinos*, Un acte officiel.., p. 391—396.

149. *Н. Мавродинов,* Църкви и манастири в Мелник и Рожен, с. 292, заб. 2; *Същия,* Старобългарското изкуство XI—XIII в., с. 35; *V. Beschevliev*, Spätgriechische und spätlateinische Inschriften, Berlin, 1964, p. 170. Длъжни сме да изясним един, само привидно спорен, въпрос. На времето Н. Мавродинов открива ктиторския надпис, преди той да бъде изцяло разчистен и поради това го преписва погрешно, т. е. предава последните две думи като родителна форма в множествено число: των φραγγων. Този препис той дава на Й. Иванов, който,без да е видял лично надписа, го споменава във второто издание на книгата си „Български старини из Македония“,С.,1931, с. 212—213. Скоро след това надписът е изцяло разчистен. Мавродинов му прави нов, точен препис, който разчита с помощта на Ив.Гошев и публикува в статията си„Църкви и манастири в Мелник и Рожен“. Мнозина автори, доверявайки се с право на специалиста филолог и литературовед Й. Иванов, изхождат от погрешно преписания надпис и затова цитират края му като „севаст на франките“, по Й. Иванов, смятайки, че става дума за Алекси Слав: *Ив. Дуйчев*, Мелник през Средновековието, с. 387; *П. Петров,* О титулах „севаст“ и „протосеваст“ в средневековом болгарском госсударстве, В. Вр. XVI, 1959, с. 58—59; *А. Василиев,* Проучвания на византийските изкуства..., с. 175, заб. 1. Единствен В. Бешевлиев, сверил навярно текста със самия надпис, се присъединява към четенето на Гошев и Мавродинов.

150. *V. Laurent*, Légendes sigillographiques et familles byzantines, Echos d'Orient, XXX, 1931, p. 468—469.

151. *П. Мутафчиев,* История, II, с. 122; *П. Петров,* О титулах „севаст“ и „протосеваст“, с. 52—54; *Г. Острогорски,* Историја Византије, Београд, 1959, с. 346; *M. Andreev*, Sur les charges de l'administration provinciale dans la Bulgarie et la Serbie médiévales au XIII[e]

et XIVe s., d' après les données des chartes de donation des souverains bulgares et serbes, I Congrès Intern. des Etudes Balkaniques, Sofia, 1966, p. 160—167.

152. *P. Perdrizet*, Melnic et Rossno, p. 23—24, fig. 2: „ΑΝΑΞΙΟΣ ΕΙΣ ΤΟ ΤΗΣ ΑΡΧΙΕ — ΡΩΣΥΝΗΣ; ΔΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΛΗΣ ΚΑΙ ΑΦΑΤΟΥ ΜΑΚΡΟΘΥΜΙΑΣ ΣΟΥ. ΝΑΙ, ΚΥΡΙΕ, ΕΛΕΗΣΟΝ ΚΑΙ ΣΥΓΧΩΡΗΣΟΝ:" Вж. по-долу заб. 164—165. Авторката благодари от сърце на проф. Бл. Чифлянов за оказаната помощ при уточняването принадлежността на текста и неговия превод, както и по други въпроси на литургиката.

153. *H. G. Beck*, Kirche u. theol. Literatur, p. 342—343, 610, 614—629, 660—661; История Византии, II, с. 366, 368; *И. Снегаров,* Кратка история I с. 436—437, 459—460, 472—473.

154. *G. Babić*, Les discussions christologiques, p. 368—386.

155. *H. G. Beck*, op. cit., p. 625.

156. *Й. Иванов,* Богомилски книги и легенди, С. 1925; *Д. Ангелов,* Богомилството в България, С. 1969.

157. = 51.

158. *М. Попруженко*, Синодик царя Борила, С., 1928, с. 46, 74, 79.

159. *Й. Иванов*, Български старини из Македония, с. 418—422; *Хр. Попов,* Жития, с. 151—154 (21 окт.)

160. *В. Мошин*, Сербская редакция Синодика в неделю православия, ВВр, XVI, 1959, с. 317, 342, 371, XVII, 1960, с. 301, 312—313, 319, 328—329, 337, 346, 348.

161. *Ю. Трифонов,* Беседата на Козма презвитер, с. 53.

162. *Д. Ангелов, Г. Бакалиев, Б. Примов,* Богомилството в България, Византия и Западна Европа, С., 1967, с. 116—119, заб. 7.

163. *Д. Ангелов,* Богомилството в България, с. 329, 417—418, 426—427; *В. Велчев,* Богомилството, История на българската литература, I, С. 1962, с. 204.

164. *Ив. Снегаров,* Охридската патриаршия, с. 58,65; *Същия,* История на охридската архиепископия, I, с. 188.

165. *Е. Голубинский,* Очерки истории православных церквей, с. 153; *Ив. Снегаров,* Кратка история, I, 438. Фактът, че в грамотата си за Мелник деспот Алекси Слав многократно споменава епископа, също е свидетелство, че по това време (1220 г.) Мелник е вече епископско седалище — *Ив. Дуйчев,* Мелник през Средновековието, с. 392—396.